



# Nymphes exotiques, indigènes victimes ou créatures vulgaires. Images des femmes grande-colombiennes d'après les voyageurs du XIXe siècle.

Monica Merchan Sierra

## ► To cite this version:

Monica Merchan Sierra. Nymphes exotiques, indigènes victimes ou créatures vulgaires. Images des femmes grande-colombiennes d'après les voyageurs du XIXe siècle.. Histoire. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2013. Français. NNT : 2013ENSL0752 . tel-00849177

**HAL Id: tel-00849177**

**<https://theses.hal.science/tel-00849177>**

Submitted on 30 Jul 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Thèse**  
en vue de l'obtention du grade de  
**Docteur de l'Université de Lyon**  
Délivré par  
**L'École Normale Supérieure de Lyon**  
Discipline Histoire  
**Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes-LARHRA**  
École doctorale « Genre et société »

Présentée et soutenue publiquement le 22 mars 2013

par Monica MERCHAN SIERRA,  
épouse BIANCA

***NYMPHES EXOTIQUES, INDIGÈNES VICTIMES OU CRÉATURES VULGAIRES***  
*Images des femmes grand-colombiennes d'après les voyageurs*  
*du XIX<sup>e</sup> siècle*

Directrice de thèse : **Madame Anne-Marie SOHN**,  
Professeure Émérite d'Histoire Contemporaine, ENS Lyon

Jury : **Monsieur Luc CAPDEVILA**  
Professeur d'Histoire Contemporaine, Université Rennes 2  
**Madame Daniela GALLO**  
Professeure d'Histoire de l'Art moderne, Université Grenoble 2  
**Madame Sylvie SCHWEITZER**  
Professeure d'Histoire Contemporaine, Université Lumière Lyon 2

## Remerciements

Voici l'aboutissement de plusieurs années de recherche. Qui écrit une thèse comportant un riche éventail de sources et couvrant différents sujets, est redevable non seulement aux professeurs et spécialistes mais aussi à sa famille et à ses amis.

Pour commencer, je n'aurais pu écrire cette thèse sans l'aide de ma directrice de recherche, Madame La Professeure Anne-Marie Sohn, qui m'a éclairée de son grand savoir tout au long du parcours et accompagnée avec ses conseils et critiques avisées. Son soutien m'a permis d'affiner mes idées en français, si belle langue, si difficile à dompter. Ses remarques bienveillantes m'ont continuellement permis d'avancer avec confiance durant cette longue épopée doctorale. Je souhaite lui témoigner ici ma plus profonde gratitude.

Je tiens également à remercier Madame La Professeure Sylvie Schweitzer et Monsieur Le Professeur Luc Capdevila, qui en acceptant d'être les rapporteurs de cette thèse, me manifestent un intérêt qui m'honore. Mes remerciements vont également à Madame La Professeure Daniela Gallo, pour ses éclairages sur l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, ses conseils sur l'architecture de cette thèse et pour avoir également accepté de participer au jury.

Je n'aurais pu accomplir cette recherche multidisciplinaire sans la main tendue de plusieurs spécialistes qui demeurent en Amérique. Mes remerciements vont à Madame La Professeure Suzy Bermudez, spécialiste d'Histoire de la famille à l'Université de Los Andes de Bogotá, qui m'a conseillée dès l'aube de cette thèse. Ses observations sur l'enjeu du « regard » et sur le choix d'une démarche comparative, m'ont permis de construire la thèse autour d'arguments pertinents. Je tiens également à remercier Madame La Professeure Carolina Alzate, de la même Université, qui à travers ses propres recherches sur l'écrivaine Soledad Acosta, m'a éclairée sur le rôle des femmes de mon pays. Les encouragements enthousiastes de ces deux amazones modernes m'ont motivée à poursuivre cette recherche avec conviction. Je souhaite également exprimer mes remerciements aux curateurs d'art du Musée du Banco de la República de Bogotá, Madame Adriana Paez et Ingrid Frederick, qui m'ont laissé accéder plusieurs fois aux « coffres-forts » tout en me prodiguant leurs précieux renseignements. J'associe, enfin, à ces remerciements Madame Fabiana Lopes, de la Fondation Cisneros, qui m'a facilité un accès rapide à l'œuvre d'Auguste Morisot.

Mes remerciements et ma reconnaissance vont également à des nombreux enseignants d'Histoire de l'Université d'Aix-en-Provence : Madame La Professeure Michelle Janin-Thivos, pour son soutien lors de la préparation du mémoire en Masters-II, l'étude préliminaire de cette thèse, Madame La Professeure Christine Peyrard, pour les enseignements qu'elle m'a apportés et pour m'avoir recommandée auprès de ma directrice de recherche. J'associe également à ces remerciements, Madame La Professeure Laurence Américi, Madame La Professeure Marilynne Crivello, Monsieur Le Professeur Philippe Jockey et Madame La Professeure Christiane Raynaud, pour leurs cours passionnants qui ont contribué à me donner le goût de la recherche dans l'Histoire de l'art.

Je souhaite également exprimer mes remerciements aux spécialistes que j'ai sollicités en France : Monsieur Tiennick Kerevel, artiste graveur, qui a mis à ma disposition son atelier à Marseille tout en m'éclairant de son savoir-faire dans les techniques anciennes, la gravure sur cuivre, la taille douce, l'aquatinte, entre-autres ; Monsieur Laurent di Nuccio, doctorant en Histoire Ancienne et ami, qui m'a prodigué des conseils avisés sur mes premiers manuscrits ; Madame Danielle Perrot-Corpet, Maître de Conférences en Littérature Comparée à l'Université de Paris-Sorbonne, qui m'a offert le soutien d'une amie et l'intelligence incisive d'une critique littéraire ; Monsieur Thomas Corpet, descendant du voyageur scientifique, Alcide d'Orbigny, qui m'a prodigué des informations enrichissantes sur son ancêtre ; et Madame Fabienne Bastid, grande amie et docteur en Sciences de gestion, qui m'a toujours encouragée non seulement avec ses remarques amicales mais aussi par son exemple, de mère, épouse et docteur.

Cette thèse n'aurait pu être possible sans l'implication bienveillante de ma famille. Celle de mon mari, Giancarlo Bianca, qui, malgré une vie professionnelle trépidante, m'a toujours témoigné son soutien et son affection, notamment en s'occupant des enfants quand les échéances approchaient. Merci mon soleil. Celle de mes filles Chiara et Paola, mes petits anges, qui m'ont aussi encouragée à poursuivre cette recherche qui semblait sans fin. Sans elles j'aurais sans doute fini plus vite mais sans avoir connu ni la sensibilité, ni les joies d'une mère. Merci mes amours chéris. Je souhaite remercier également mes sœurs Sandra et Andrea et ma belle famille pour leur soutien inconditionnel. Merci Marie, Carmelo, Serge, Sandra et Pierre.



Je dédie cette thèse à mes parents. À ma mère Lybia, artiste-peintre, qui m'a transmis l'amour de l'Art et à mon père, Joaquín, qui est parti au milieu de mon parcours, non sans me laisser avant une précieuse amulette, le regard admiratif qu'il me portait.

Je souhaite terminer en remerciant mes amis, qu'ils soient voisins ou lointains, tous ceux qui m'ont soutenue, inspirée, encouragée et prêté des livres, durant toutes ces années de recherche. Merci à vous qui vous reconnaissez : Adriana, Chacha, Maria, Jean-Charles, Christie, John, Aïda, Nina, Feriel, Patricia, Sandra, Helena, Monica, Aimée, Flavia, Angela, Corinne, Denis, Estelle, Amélie, Dominique, Katia, Karine, Muriel, Evelyne, Sabine, Cathy, Natalia, Michelle, Christine, Féfé, Frida...

## Résumé

Titre français: Nymphes exotiques, indigènes victimes ou créatures vulgaires : images des femmes grande-colombiennes d'après les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle

Mots clefs : Amérindiens, Gravure, Estampe, Grande Colombie, Genre, Amérique équinoxiale, Femmes exotiques, Voyageurs, Récits de voyages, Représentations, XX<sup>e</sup> siècle, Masculinités

Mon travail de recherche se propose de combler des lacunes concernant l'iconographie des femmes sud-américaines. Etant donné l'absence d'écoles d'art ainsi que d'ateliers d'impression en Grande Colombie jusqu'à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les images en général sont rares. Quand on en trouve, il s'agit des portraits de quelques femmes extraordinaires comme des saintes ou des épouses des hauts fonctionnaires, donc des représentantes d'une minorité aisée et créole. Les artistes locaux ont surtout peint les grands hommes et notamment les héros des jeunes Républiques. En revanche, sur la vie quotidienne de la plupart des femmes, qu'elles soient Indiennes, Métisses, Noires ou même Créoles, nous n'avons que très peu de témoignages. La Grande Colombie comme la Nouvelle Grenade, par ailleurs, souffrait d'un manque d'attrait. Cette région n'a jamais représentée dans l'imaginaire des voyageurs européens, les richesses légendaires des vice-royautés du Pérou ou de la Nouvelle Espagne (Mexique). C'est seulement à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle que cette zone équatoriale commence à faire parler d'elle et ce changement significatif est dû au grand voyage scientifique de Humboldt et Bonpland. Grâce à la médiatisation de ces explorateurs, un nombre important de voyageurs français décide de suivre leurs pas. Parmi eux, un petit nombre écrit et publie des récits illustrés. Leurs gravures et lithographies apportent donc les documents nécessaires pour combler en partie le vide pictural féminin. Ces images n'ont jusque là pas suscitées d'études historiques approfondies d'autant qu'elles ont longtemps été considérées comme des simples ornements accompagnant le texte. Cette thèse propose de démontrer, au contraire, le rôle primordial de cette iconographie, sa puissance symbolique et sa contribution au discours qui caractérise alors la littérature de voyage. Qu'elles soient guidées par des observations concrètes ou par la pure imagination, ces descriptions picturales et littéraires permettent de dégager les principaux stéréotypes élaborés sur les femmes grande-colombiennes et ce malgré leur riche multiplicité.

English title: Exotic Nymphs, Indian Victims or Vulgar Creatures: Images of Gran Colombian Women in Travel Literature of the Nineteenth century

Key words: Amerindians, Engravings, Gran Colombia, Gender, Equinoctial America, Exotic Women, Travelers, Traveling Artists, Prints, Travel Writing, Representations, Nineteenth century, Masculinities

The aim of this thesis is to fill in certain gaps in the iconographic treatment of South American women. Due to the lack of art schools and printing workshops in Gran Colombia through the first half of the nineteenth century, images in general are rare. The existing works are portraits of such extraordinary women as saints or wives of important officials, thus representatives of a wealthy Creole minority. Local artists tended to choose as subjects prominent men, notably the heroes of the young Republics. By contrast, the daily lives of most women, whether Indian, Métis, Black or even Creole, were rarely featured. In addition, like New Granada, Gran Colombia suffered from a relative lack of attractiveness. In the imagination of European travelers this region never

represented the legendary wealth of Viceroyalties like Peru or New Spain (Mexico). It was only at the dawn of the nineteenth century that this equatorial zone attracted significant interest due in large part to the great scientific exploration of Humboldt and Bonpland. Thanks to their many publications, a large number of French travelers decided to follow their footsteps. Among them, a small group wrote and published illustrated volumes. Their engravings and lithographs provide the material needed to restore at least partially the lack of female images. To this point such iconography has not generated in-depth historical study, since it has long been considered merely ornamental and secondary to the text. This thesis proposes to demonstrate the contrary by focusing upon the sizeable role of this iconography, its symbolic power and its contribution to the discourse then characteristic of travel literature. Based upon specific observations or drawn purely from imagination, these pictorial and literary descriptions enable the identification of the principal stereotypes developed to characterize Gran Colombian women, despite the fact of their rich cultural multiplicity.

Titulo en español: Ninfas exóticas, Indias víctimas o criaturas erotizadas : imágenes de mujeres grancolombianas según los viajeros del siglo XIX

Palabras claves: Amerindios, Grabados, Gran Colombia, Género, América equinoccial, Mujeres exóticas, Viajeros, Artistas viajeros, Literatura de viajes, Representaciones, Siglo XIX, Masculinidades

Resumen:

La presente tesis busca llenar algunos vacíos existentes en los estudios sobre la representación iconográfica de las mujeres suramericanas. Debido a la ausencia de escuelas de Bellas Artes y talleres de impresión en la Gran Colombia hasta mediados del siglo XIX, la producción general de imágenes era escasa. Los artistas locales apostaban por retratar a hombres influyentes, particularmente los héroes de la naciente República, y las pocas obras sobre mujeres que se realizaban correspondían a santas o esposas de los altos funcionarios, representantes de la opulenta minoría criolla. Son entonces pocos los testimonios iconográficos que se conservan de la vida cotidiana de la mayoría de las mujeres de origen amerindio, mestizo, negro e incluso criollo. La Gran Colombia sufría además de la misma falta de atracción que aisló durante siglos a la Nueva Granada: en el imaginario de los viajeros europeos, la región no se comparaba con la legendaria riqueza de los virreinos de Perú y Nueva España. Sólo hasta principios del siglo XIX, la América equinoccial se convirtió en un centro de interés tras las expediciones científicas de Humboldt y Bonpland. Gracias a sus múltiples publicaciones, varios viajeros franceses decidieron seguir sus pasos, publicando, además, sus relatos de viaje ilustrados con grabados y litografías. Unos trabajos que proveen el material necesario para suplir, al menos parcialmente, la ausencia de imágenes femeninas en la Gran Colombia. Hasta la fecha, esta iconografía no ha generado estudios históricos específicos pues ha sido considerada siempre ornamental y secundaria frente al texto de los relatos. El objetivo de este estudio es entonces demostrar lo contrario, revelando su papel protagónico, su poder simbólico y su influencia en el discurso literario característico de los relatos de viajeros. Por tanto, ya sean inspiradas por la imaginación o guiadas por la observación empírica, las descripciones pictóricas y literarias de estos relatos permiten la identificación de los principales estereotipos elaborados sobre las mujeres grancolombianas a pesar de su heterogeneidad cultural.

## Table de Matières

<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>I. Traces féminines et diversité ethnique .....</b>	<b>10</b>
<b>II. Une historiographie très lacunaire sur les femmes, les récits de voyage et leur iconographie..</b>	<b>12</b>
<b>Chapitre I- Récits de voyage et femmes grand-colombiennes.....</b>	<b>18</b>
<b>I. Le corpus étudié.....</b>	<b>18</b>
<b>II. La littérature de voyage .....</b>	<b>27</b>
1. Périples et itinéraires des voyageurs .....	27
2. Les livres de voyage illustrés, de véritables objets de luxe .....	33
3. L'apparition des revues de voyage : 1860-1900 .....	36
<b>III. L'analyse des textes .....</b>	<b>40</b>
1. Difficultés liées aux sources iconographiques.....	40
2. L'ambiguïté des termes raciaux et géographiques .....	42
3. Les contextes croisés .....	45
Contexte politique .....	50
4. La situation des femmes en Grande Colombie .....	52
<b>IV. Conclusion - Figures exotiques féminines entre réalité et représentations.....</b>	<b>54</b>
<b>Chapitre II-Nymphes au jardin des tropiques.....</b>	<b>62</b>
<b>I. La représentation de l'Amérindienne dans les ouvrages de Humboldt.....</b>	<b>66</b>
1. Attentes et limites de l'iconographie.....	67
2. Le paradoxe de Humboldt.....	73
Incapacités de transcription, limites de représentation.....	75
Le Rocher d'Inti Guaicu et l'art de la gravure .....	78
L'Art pour la science, le goût dans l'Art.....	82
3. Le Rocher d'Inti-Guacu : prémices d'une représentation féminine .....	86
4. Rupture ou continuité : quel est l'apport de Humboldt ? .....	90
<b>II. Nymphes et héros en terre tropicale.....</b>	<b>93</b>
1. L'espace idéalisé .....	97
2. La nudité exacerbée .....	103
3. Indiennes courageuses, Indiens impassibles.....	107
4. Oisiveté féminine, langueur et concupiscence .....	112
La symbolique de la femme au hamac.....	120
<b>III. Naïades exotiques.....</b>	<b>124</b>
1. Sur la trace des traditions artistiques .....	124
2. Naïades vulnérables.....	127
3. Vulnérables donc désirables .....	132
4. Naïades vigoureuses .....	136
Une nouvelle vision des femmes exotiques des milieux populaires.....	144
<b>IV. Conclusion – Nymphes et naïades sud-américaines, une fiction érotique .....</b>	<b>146</b>
<b>Chapitre III - Les Porteuses, mutation d'une figure féminine : de la femme laborieuse à la métisse érotique .....</b>	<b>150</b>
<b>I. Porteuses laborieuses : premières représentations .....</b>	<b>155</b>
1. Premiers témoignages de porteurs ou cargueros.....	157
2. L'apparition des porteuses .....	165
François Roulin, une représentation plus crédible de la femme indigène.....	168
Réalisme et illisibilité sexuelle.....	175
Pauvreté et insensibilité indigène .....	178
3. L'évolution de la représentation de la porteuse.....	184
Les artistes voyageurs anglais.....	184
L'artiste voyageur Ernest Charton .....	189
Réinterprétation de la porteuse par les artistes locaux.....	193

<b>II. La porteuse d'amphores .....</b>	<b>196</b>
1. Nouveaux supports, nouvelles techniques .....	197
2. La porteuse « orientale » à deux amphores .....	202
3. La porteuse à l'amphore des années 1860-1880 .....	218
4. Les groupes de porteuses d'amphores .....	224
<b>III. Les porteuses érotiques .....</b>	<b>234</b>
1. Quête de vérité ou recherche des plaisirs ? .....	237
2. Erotisme et rationalisme du docteur Saffray .....	240
3. Vérité ou lascivité chez Édouard André .....	253
Quand le disgracieux devient érotique.....	260
<b>IV. L'altérité féminine exotique, un regard sur le genre .....</b>	<b>270</b>
1. Les voyageurs face aux indigènes : l'altérité au filtre du regard occidental.....	273
2. « Chez presque toutes les nations, dans le jeune âge, les hommes ressemblent aux femmes » .....	279
3. Relations entre les sexes et incertitudes du genre .....	283
Conclusions.....	289
<b>CHAPITRE IV – Créatures vulgaires .....</b>	<b>294</b>
<b>I. Fumer, danser, se vêtir : des marqueurs de vulgarité .....</b>	<b>299</b>
1. Don, contredon et séduction dans la société créole .....	300
Les fumeuses « créoles ».....	301
Les consommatrices de chimò .....	306
2. La danse passionnée des créoles.....	310
Amalgames et ambiguïtés des danses créoles.....	310
La danseuse lascive.....	318
3. Des vêtements entre pudeur apparente et séduction cachée.....	323
La manta .....	323
Absence de corset.....	325
4. Réactions des intellectuels locaux .....	327
Rufino Cuervo, Miguel Tejera et Soledad Acosta de Samper .....	328
L'effet miroir : l'image dévalorisée des hommes créoles .....	331
<b>II. Prostitution et sexualité illégitime .....</b>	<b>333</b>
1. Maîtres et domestiques : une sexualité illégitime non tarifée.....	337
2. Filles entretenues et pulperas, des statuts ambivalents résultant de la misère.....	339
3. La mythique yapanga .....	344
4. Femmes exotiques, femmes faciles .....	349
Conclusions.....	351
<b>Conclusion .....</b>	<b>354</b>
<b>Sources et bibliographie .....</b>	<b>359</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>380</b>
<b>Fiches des voyageurs francophones en Amérique équinoxiale .....</b>	<b>381</b>
Voyageurs francophones 1800-1850.....	381
Voyageurs francophones 1850-1900.....	393
<b>Atlas iconographique.....</b>	<b>410</b>
Index iconographique .....	411
<b>FIN .....</b>	<b>522</b>

# INTRODUCTION

Cette recherche sur les représentations des femmes grand-colombiennes est née du souhait de retrouver des témoignages iconographiques inédits sur leur passé. Dans les musées comme dans les manuels scolaires contemporains, la rareté des images féminines n'est pas seulement frustrante, elle est aussi déroutante<sup>1</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle est la période mythique de l'histoire sud-américaine qui voit la genèse des Républiques bolivariennes. Seulement, cette ère s'attache d'abord aux portraits des grands hommes et laisse les images des héroïnes accidentelles au second plan (Figure 1). De plus, l'aspect artificiel des rares portraits qui dépeignent les femmes, comme des créoles aux allures figées ou des grandes nonnes en poses *post mortem* (Figure 2), inhibe tout élan d'identification<sup>2</sup>. Mis à part leurs vêtements et leurs coiffures, rien en elles ne fait référence à des gestes quotidiens ou à leurs activités domestiques et encore moins aux responsabilités que ces femmes exerçaient dans les espaces publics de la cité<sup>3</sup>. Face à ce déséquilibre pictural qui oublie non seulement les femmes mais aussi la population métisse, j'ai choisi de concentrer mes recherches sur les récits des voyageurs francophones dans l'espoir de trouver les preuves iconographiques qui font défaut dans les collections locales. Cet espoir était d'autant plus fondé que les illustrations provenant de ces récits de voyage n'avaient pas suscité d'études historiques spécifiques jusqu'à nos jours. Dès le début, les dessins et gravures élaborées pour la littérature de voyages sont considérés des simples décorations qui animent de manière anodine et secondaire le texte écrit. Cette thèse se propose de démontrer justement le contraire, à savoir, le rôle primordial de ces images féminines dans les récits et la symbolique dans ce genre littéraire.

---

<sup>1</sup> Les portraits de Policarpa Salavarrieta réalisés par Epifanio Garay (Figure 1) ou bien José Maria Espinosa, qui sont conservés actuellement au Musée National de Bogotá, font partie des rares représentations féminines associées à l'indépendance de la Colombie.

<sup>2</sup> Nous pensons au portrait *post mortem* de l'abbesse Maria Rosa del Sacramento (Figure 2), réalisé en 1809 et attribué à Victorino Garcia Romero, in Santiago Londoño, *Breve historia de la pintura en Colombia*, 2005. La Banque de la République de Colombie conserve une dizaine des portraits d'abbesses *post mortem* de la même période. Voir sur ce thème B. Gonzalez et R. Vallin, *Monjas muertas*, Bogotá, Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango, 2000.

<sup>3</sup> Le vide pictural se doit aussi au fait que les images des femmes des milieux populaires concernent de supports considérés encore de nos jours moins nobles. L'aquarelle sur papier, la gravure, la lithographie et le dessin étaient les matériaux utilisés par les voyageurs, les tableaux à l'huile étant plus rares.

## ***I. Traces féminines et diversité ethnique***

Expression artistique rime rarement avec vérité historique dans cette littérature de voyages illustrée. La subjectivité y est souvent à l'œuvre et pas uniquement dans les représentations graphiques. C'est pourquoi, au fur et à mesure de l'avancement des recherches, mon souhait de contrebalancer la pénurie en traces picturales féminines s'est donc transformé en espoir déçu. La problématique autour des transformations multiples subies par le sujet d'étude se pose de manière évidente avec la gravure, qui constitue la technique pictographique principale de cette thèse<sup>4</sup>. L'intervention de plusieurs artistes et artisans pendant le processus de création, ainsi que l'exécution depuis Paris, loin de la réalité sud-américaine, explique les nombreuses possibilités de transmutations. Or, il est tout à la fois difficile d'identifier les modifications subies par le croquis du voyageur que de mesurer le degré de transformation de la réalité qui est opéré à l'origine par ce même voyageur. En effet, seule l'intervention d'un artiste unique garantit l'authenticité d'une œuvre et sa valeur de témoignage personnel. Le caractère « altéré » de la majorité des traces iconographiques comportant le corpus de cette recherche m'a donc conduit à modifier l'objectif initial de la recherche. Au lieu de tenter une compilation exhaustive des images féminines pour rétablir une sorte de frise chronologique illustrée, cette thèse propose d'étudier les représentations les plus courantes sur les femmes grand-colombiennes véhiculées par les récits de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle. En d'autres termes, au lieu d'étudier le passé des femmes sud-américaines à travers l'iconographie réalisée par les voyageurs, nous avons essayé d'analyser les perceptions sur une partie de leur quotidien. Analyse des voix et des regards sur un vécu féminin plutôt qu'analyse de la vie quotidienne des femmes, la principale ambition de cette étude sur les images est donc de comprendre les représentations et la finalité de leurs projections.

Parallèlement aux interrogations sur l'identité féminine sud-américaine, cette thèse s'articule avec la question de la diversité ethnique. Le genre comme l'origine ethnique sont deux paramètres déterminants dans la construction de l'identité sud-américaine. Le fait d'être la troisième fille d'une famille colombienne explique probablement mon intérêt pour les images féminines de jadis. En même temps et contrairement aux idées reçues, mon origine « créole » ou mon apparence « blanche », comporte également des questionnements puisque cette désignation est loin d'impliquer un passé dépourvu d'énigmes socio-ethniques. De fait, la question de l'identité se pose différemment pour les habitants actuels de l'Amérique équinoxiale, moins à cause des

---

<sup>4</sup> Plusieurs artistes participent à la création des gravures des livres de voyages. Or, créateur du croquis, illustrateur et graveur, se trouvent souvent éloignés par des milliers de kilomètres. Le croquis qui est souvent réalisé par le voyageur, est ensuite repris par le dessinateur d'un atelier parisien qui à son tour, le transmet au graveur. Ce dernier transpose ensuite le dessin sur une planche en métal ou en bois. Parfois la gravure est retravaillée encore avec de la l'aquarelle ou de l'encre.

mélanges et des transformations socio-ethniques que suite à l'amnésie les concernant. Ainsi, la réponse à l'incontournable question : qui sommes-nous ou qui étions-nous, n'est pas facile à trouver. Sous l'incapacité à admirer la culture indigène et les ethnies non-européennes, la problématique émerge malgré le silence persistant des familles et l'absence d'images historiques représentatives.

Enfin, cette recherche qui avait pour but d'éclaircir le passé opaque des femmes grand-colombiennes anonymes, est certainement redevable d'un long séjour « temporaire » en France. Car les véritables interrogations sur nos caractères culturels, ceux qui sont sensés faire notre propre individualité et nous distinguer des autres, se cristallisent lors des voyages. Le fait de s'expatrier déstabilise d'abord les statuts : la position sociale du voyageur devient aussi éphémère que mouvante. Ainsi, si j'ai pu avoir un certain recul sur ma propre culture, c'est grâce à l'observation d'autres usages mais surtout suite à la compréhension du regard des autres. Ainsi que la racine latine du mot identité *-idem-* le laisse entrevoir, l'idée de singularité culturelle est relative : nous sommes identiques ou différents par rapport à un groupe ethnique donné<sup>5</sup>. Cette affirmation, qui suppose un acte comparatif par rapport à une certaine homogénéité culturelle, n'insiste pas assez sur son caractère incontrôlable. En effet, l'identité ne repose pas uniquement sur nos sentiments ni sur nos convictions personnelles, elle dépend aussi des regards externes qui la forment, la projettent et la définissent. En tant qu'étudiante colombienne en France, j'ai pu mesurer quelquefois le poids de ces regards extérieurs sur les contours mobiles de mon identité. Ce n'est donc pas un hasard si j'ai choisi les récits des voyageurs francophones comme sources principales de cette thèse. Leurs chroniques sur l'*Autre* reflètent précisément ces regards extérieurs qui *voient* ce que les habitants locaux évitent parfois d'observer, tout comme leurs récits redéfinissent une réalité régie par un « européocentrisme » majoritairement masculin. De ce fait, même si leurs représentations sur les femmes sud-américaines ne permettent pas toujours de combler, comme nous l'avions espéré, une page « blanche » de l'histoire grande-colombienne, elles facilitent la compréhension d'une étape importante de la construction de leur identité. Il s'agit donc dans cette analyse des « jeux de vérité » de dégager les traits principaux des femmes de l'Amérique équatoriale, perçus à un moment donné de l'histoire, par un groupe précis d'observateurs et à partir d'une riche et changeante multiplicité d'usages et de cultures<sup>6</sup>. Mais cette thèse comble également une double lacune historiographique sur les femmes et la littérature des voyages.

---

<sup>5</sup> Définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011, p. 1272.

<sup>6</sup> Notions sur la constitution historique de l'être emprunté à Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, p.13.



## II. Une historiographie très lacunaire sur les femmes, les récits de voyage et leur iconographie

Les recherches historiques sur les représentations des femmes sud-américaines sont rares, en effet. Le désintérêt s'explique probablement par la faiblesse de l'histoire des femmes en Amérique latine jusqu'aux mouvements féministes nord-américains, puis européens, des années 1970. La complexité ethnoculturelle inhérente aux études sur les femmes de cette partie du monde a certainement limité les élans des premières recherches historiques. Le multiculturalisme explique probablement l'origine ethnographique et anthropologique des premières études centrées sur les femmes sud-américaines<sup>7</sup>. Ainsi, la thèse pionnière sur les images des femmes amérindiennes, intégrant une analyse iconographique conséquente, provient d'une ancienne élève de Claude Lévi-Strauss, Bernadette Bucher. Son étude qui traite du cliché de *La sauvage aux seins pendants*, examine une centaine de gravures en taille-douce extraites de la collection dite de *Grands Voyages*,<sup>8</sup> éditée par la famille de Bry. Bien que l'approche structuraliste alourdisse parfois les analyses, ces recherches publiées en 1977 sont réellement novatrices par la place octroyée à l'iconographie. Bernadette Bucher réussit surtout à y démontrer le pouvoir du discours non verbal dans l'histoire des idées et plus précisément, du rôle des icônes dans la construction de l'image du « sauvage » américain. De plus, en distinguant l'image hors normes de l'Amérindienne *aux seins pendants* dans les gravures des *Grands Voyages* et en la confrontant aux théories sur le tabou et l'anomalie, l'auteur restitue le rôle documentaire des illustrations tout en dévoilant la symbolique qui se concentre sur le corps des femmes exotiques, depuis la naissance de la littérature de voyages (Figure 3)<sup>9</sup>. Cependant, cette étude qui examine pour la première fois les représentations relatives au monde américain, n'a pas suscité de travaux complémentaires. Ce n'est que trois décennies plus tard, en 2006, qu'apparaît une étude approfondie sur les illustrations relatives à l'Amérique du sud provenant des récits de voyageurs. *Le Miroir du Nouveau Monde* de Jean-Paul Duviols reprend l'analyse des images des Bry mais s'étend jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bien que cette

---

<sup>7</sup> Les études pionnières sur les minorités ethniques sont également de l'initiative des ethnologues comme Gonzalo Aguirre Beltrán qui examine la population noire au Mexique. Voir G. Aguirre Beltrán, *La Población negra de México. Estudio Etnohistórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

<sup>8</sup> Sous la direction de Claude Lévi-Strauss, Bernadette Bucher devait examiner la « pensée sauvage » chez les conquérants des Indiens d'Amérique à travers l'investigation des *Grands Voyages*. Elle s'appuie sur l'iconographie de cette vaste collection, publié en treize volumes *in-folio* par la famille de Bry, entre 1590 et 1634. Voir B. Bucher, *La sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

<sup>9</sup> La gravure de Théodore de Bry (Figure 3) représente l'aventurier allemand Hans Staden lors de sa captivité chez les Tupinikins, une tribu cannibale tupinamba. Elle représente une scène de cannibalisme (la cuisson) et illustre le motif de la *vieille aux seins pendants* à travers les personnages qui sont en train de consommer les parties grillées à gauche. Théodore de Bry s'inspire des illustrations plus rudimentaires du *Voyage au Brésil* (1557) de Hans Staden, pour illustrer le village palissadé des Tupinambas et des récits de Jean de Lery pour les rites cannibales. Voir B. Bucher, *La sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

étude ne comporte pas de réflexion précise sur les rapports de couple, ni sur l'image picturale féminine en tant que telle, sa riche compilation d'estampes laisse entrevoir à quel point les différences hommes/femme interpelaient déjà les voyageurs et tendaient à ressurgir symboliquement dans l'iconographie sur la conquête espagnole. Les illustrations sur les conquistadors du Mexique, notamment sur Cortez et *la Malinche*, sont importantes<sup>10</sup>.

Mis à part ces deux études majeures consacrées à l'iconographie des récits de voyages et réalisées dans des universités françaises, la plupart des études historiques locales évitent de traiter les images ainsi que la corrélation entre le texte et l'image. L'absence de travaux conséquents réalisés par les historiens d'art sur les images incorporées dans les récits de voyages est probablement due au faible intérêt porté à la gravure, considérée souvent comme un art populaire secondaire. De ce fait, les recherches réalisées sur les récits des voyages ont, en quelque sorte, séparé l'Art de la littérature. Nous retrouvons d'une part, des études historiques sur les discours des voyageurs, qui suivent une approche par pays ou par nationalité et d'autre part, des travaux réalisés par des historiens d'art qui se focalisent sur l'œuvre globale des artistes voyageurs mais sans trop s'attarder sur les gravures publiées dans les récits.

Les premiers travaux réalisés sur les relations de voyageurs européens en Amérique équatoriale sont assez synthétiques mais comportent peu de réflexions critiques à leur égard. Gabriel Giraldo Jaramillo marque incontestablement la recherche sur les voyageurs avec ses nombreuses publications. Sous la forme de recueils mais aussi des études plus spécialisées notamment sur l'Art du XIX<sup>e</sup> siècle, son œuvre reste pionnière<sup>11</sup>. Elle débute en 1954, avec *Bibliografía colombiana de viajes* qui constitue, comme son nom l'indique, une première compilation sur les voyageurs ayant visité la Colombie. Ce premier répertoire des explorateurs modernes demeure une référence pour ceux qui s'intéressent aux voyageurs de toutes origines confondues. *Venezuela escenario de Humboldt* puis *Humboldt y el descubrimiento estético de América* sont les deux études consacrées au fameux voyageur prussien et semblent inaugurer une copieuse et glorifiante littérature sur ce scientifique<sup>12</sup>. Enfin, son livre *El Grabado en Colombia*, se distingue d'autres titres par la place importante qu'il octroie à l'art de la gravure<sup>13</sup>. Bien que ses ouvrages soient publiés uniquement en espagnol et qu'ils ne traitent pas de la problématique du genre, ils ont permis d'ouvrir la brèche aux futures recherches sur les voyageurs dans la région. Du côté de l'Équateur, il faut attendre les années 1970 pour voir naître l'intérêt pour les récits écrits en

---

<sup>10</sup> J.-P. Duviols, *Le Miroir du nouveau Monde, Images primitives de l'Amérique*, Paris, PUPS, 2006.

<sup>11</sup> Voir G. Giraldo Jaramillo dans « Viajeros franceses en Colombia », in *Estudios históricos*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1954, p. 187-212 et *Bibliografía colombiana de viajes*, Bogotá, Editorial ABC, 1957.

<sup>12</sup> Voir G. Giraldo Jaramillo, *Venezuela escenario de Humboldt*, Caracas, Editorial Sucre, 1959 et *Humboldt y el descubrimiento estético de América*, Caracas, Imprenta Cromotip, 1959.

<sup>13</sup> Voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado en Colombia*, Bogotá, Ed. ABC, 1959.

langues étrangères. L'historien francophone Dario Lara, réalise la première étude synthétique avec *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*<sup>14</sup>. Cette collection regroupe dans le deuxième volume sa thèse soutenue quelques années auparavant à Paris sur le voyageur français Gabriel Lafond de Lurcy<sup>15</sup>. Elle demeure une source des renseignements précis sur certains voyageurs français du XIX<sup>e</sup> siècle. Quant au Vénézuëla, où les études sur les voyageurs sont plus récentes, la plus complète compilation sur le sujet est celle de Pascual Venegas Filardo, publiée à Caracas en 1983 sous le titre : *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*. Environ deux cent voyageurs étrangers ayant visité le Vénézuëla au XIX<sup>e</sup> siècle sont répertoriés dans ce livre.

Après ces premières études synthétiques sur les voyageurs européens, émergent des analyses qui questionnent désormais le regard colonial et sondent les intérêts économiques et politiques motivant les expéditions des voyageurs européens. Cette approche post coloniale qui rappelle l'étude d'Edward Saïd sur l'Orientalisme mais appliqué à l'Amérique latine, provient majoritairement des universités nord-américaines<sup>16</sup>. L'historienne Mary Louise Pratt est parmi les pionnières qui renversent les tabous en prenant comme angle d'attaque les enjeux géopolitiques des territoires sud-américains<sup>17</sup>. Avec son livre *Imperial Eyes*, elle dévoile les intérêts euro-impérialistes et andro-centristes des voyageurs européens du XIX<sup>e</sup> siècle en Amérique du sud. Outre les textes de quelques voyageurs anglais et français, l'auteur consacre aussi des analyses aux récits des premières grandes voyageuses comme Flora Tristan et Maria Graham. Enfin, sans dénigrer la contribution du scientifique, le chapitre sur Humboldt souligne son rôle dans la « transculturation » ou bien, son implication dans la traduction et diffusion des savoirs plutôt que dans la « découverte » des savoirs<sup>18</sup>. Sa compatriote, Deborah Poole, attire, quant à elle, l'attention sur la perception de la « race » dans le Pérou du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. À partir de récits de voyageurs et leur iconographie, son ouvrage *Vision Race and Modernity* explore le rôle

<sup>14</sup> Voir D. Lara, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, vol. I.

<sup>15</sup> La thèse soutenue à Paris par Darío Lara, intitulée, *El capitán Gabriel Lafond de Lurcy viajero y testigo de la historia ecuatoriana : 1820-1830*, occupe le volume II de *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*. Darío Lara soutient la validité de la « Carta Lafond », lettre qui soulève encore de polémiques sur les relations entre Bolivar et Flores.

<sup>16</sup> Edward Said, *Orientalisme*, Londres, Penguin Books, 2003, {1978}. Son étude sur les différentes manières de représenter l'Orient par l'Occident démontre le pouvoir qui s'insinue à travers les récits, la volonté de « dominer, restructurer et d'avoir de l'autorité sur l'Orient ». Des idées critiques qui se retrouvent appliquées aux discours sur l'Amérique.

<sup>17</sup> M. L. Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, NY, Routledge, 1992.

<sup>18</sup> Mary Louise Pratt explique le processus de « redéfinition » du savoir scientifique qui s'élabore à travers les écrits de Humboldt et Bonpland. Elle signale le riche cabinet d'histoire naturelle qui avait été constitué par Manuela Santa Maria de Manrique à Santa Fé de Bogotá avec des multiples exemplaires de la flore et de la faune locales. Cette collection avec celle du savant Mutis, ainsi que le souhait d'échanger des notes avec eux, semblent avoir poussé Humboldt à faire un détour par Bogotá à son retour de l'Orénoque, avant de poursuivre sa route vers l'Équateur. Ces rencontres avec les scientifiques locaux, moins décrites dans les récits de Humboldt, s'inscrivent dans ce processus de « transmission » et « redéfinition » des savoirs. Voir Soledad Acosta de Samper, *La Mujer en la Sociedad Moderna*, Paris, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1895, p. 391-392 et M.L. Pratt, *Imperial Eyes*, op. cit. p. 240, notes n°: 11. Toutefois, les plus grands connaisseurs des plantes et de leurs vertus restent les indigènes. Certains voyageurs reconnaissent ce savoir, dont le docteur Saffray. Son *Voyage* et sa relation avec les indigènes sont étudiés dans le troisième chapitre.

de ces chroniqueurs dans la compréhension moderne du monde andin et plus particulièrement, dans la construction des « types » péruviens<sup>19</sup>. Avec une dizaine de dessins et aquarelles réalisés par Johann Rugendas et Léonce Angrand, l'auteur consacre un chapitre au regard porté sur les femmes péruviennes. Les analyses sur les fameuses *tapadas* de Lima restent enrichissantes. Au Panamá, les travaux sur le *regard* des voyageurs ont aussi une dimension féminine. L'investigation la plus poussée par son aspect ethnographique est réalisée en France, avec la thèse d'Yvonne Suarez Pinzón intitulée, *Le regard français sur l'autre : l'exemple du Panamá et du Darién au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>20</sup>. Sur ce même sujet mais limité à la ville de Panamá et à la deuxième moitié du siècle, il faut signaler le travail de Vilma Chiriboga sur les récits de voyageurs<sup>21</sup>.

Quant à la Colombie, la remarquable thèse *Remedios para el Imperio* écrite par Mauricio Nieto Olarte, s'inscrit également dans cette mouvance anglo-saxonne critique à l'égard des empires<sup>22</sup>. Avec une optique philosophique et anthropologique, Mauricio Nieto souligne les intérêts qui motivent les grandes explorations scientifiques espagnoles du XVIII<sup>e</sup> siècle. En démontrant les liens insidieux et indissolubles entre la science et l'impérialisme ou bien, entre la connaissance et le pouvoir, cette thèse remet particulièrement en cause la longue tradition de louange vis à vis des entreprises scientifiques menées en Amérique du sud. D'autres études sur le discours des puissances coloniales sont apparues récemment en France dont la thèse de Pilar Lopez Bejarano, intitulée *Hommes fainéants et indolents, femmes dissolues, paresse et travail à Santa Fé de Bogotá*<sup>23</sup>. Quoique elle ne soit pas centrée sur le discours des voyageurs mais plutôt sur la législation coloniale, cette étude analyse les mêmes idées préconçues qui se retrouvent dans les discours des certains explorateurs, notamment la thématique de la fainéantise des hommes locaux, idée commune dans les récits de voyages<sup>24</sup>. *In fine*, les conséquences concrètes des excursions européennes sont soulevées par Juan Almécija Bermúdez avec la perte d'une partie du territoire

---

<sup>19</sup> Deborah Poole, *Vision Race et Modernity, a visual economy of the Andean image world*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

<sup>20</sup> Thèse soutenue à Besançon en 2000, dans l'Université de Franche-Comté, section Etudes ibériques et ibéro-américains.

<sup>21</sup> Voir V. Chiriboga, *Relatos de viajeros : visión extranjera de la ciudad de Panamá en la segunda mitad del siglo XX*, Panamá, Cultural Portobelo 2007, p. 111.

<sup>22</sup> La thèse de Mauricio Nieto a été soutenue en Angleterre puis publiée en espagnol. Voir M. Nieto, *Remedios para el Imperio*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2000.

<sup>23</sup> Voir P. Lopez Bejarano *Homme Fainéants et indolents, femmes dissolues, Paresse et travail à Santa Fé de Bogotá (Nouvelle Grenade), XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse soutenue à L'EHESS, Paris, 2007.

<sup>24</sup> Circonscrit au territoire colombien du XVIII<sup>e</sup> siècle, la thèse de Lopez Bejarano met surtout en lumière les rapports tendus entre le travail, les gouvernements coloniaux et les populations métisses, premières cibles des réformes politiques et principales victimes des retentissements symboliques de ces débats.

vénézuélien au profit de l'Angleterre, dans *La estrategia imperial británica en la Guyana Esequiba*<sup>25</sup>.

Les travaux qui se consacrent à l'iconographie des récits de voyageurs sont moins nombreux. Rares sont ceux qui traitent de la représentation féminine et atteignent l'ampleur d'une thèse. Les études qui se penchent sur les artistes itinérants en Amérique méridionale se consacrent davantage à leurs œuvres « majeures », c'est à dire aux tableaux réalisés à l'huile ou à l'aquarelle, plutôt qu'aux dessins retranscrits dans la gravure. En Colombie, la recherche sur l'art des voyageurs se distingue des autres pays du fait de la prééminence des historiennes. Beatriz Gonzàles est la première à faire connaître l'art des voyageurs à la fois locaux et européens, tels que Ramòn Torres Méndes, Alexandre de Humboldt et Edward Marck<sup>26</sup>. Pilar Moreno de Angel, elle, a dédié la plupart de ses recherches aux grands hommes. Elle a aussi produit une étude sur le daguerréotype et le rôle pionnier du diplomate français, Jean-Baptiste Louis Gros<sup>27</sup>. Enfin, l'historien Efraín Sánchez Cabra participe aux recherches sur les artistes voyageurs colombiens avec deux travaux conséquents : *Ramon Torres Mendez, pintor de la Nueva Granada* et *Tipos y Costumbres de la Nueva Granada*, ce dernier étant un travail collectif comportant une riche iconographie<sup>28</sup>. Au Venezuela, les études sur l'art des voyageurs sont nettement focalisées sur l'influence d'Alexandre de Humboldt. Dans ce pays qui a connu une importante immigration germanique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Art semble indissociable de ses origines germaniques<sup>29</sup>. La plus récente étude sur la question est *Venezuela en la mirada Alemana* de José Angel Rodriguez<sup>30</sup>. Enfin, une thèse plus récente soutenue à Medellín par Camilo Echeverria sur le paysage et Humboldt,

---

<sup>25</sup> Ce livre publié à Caracas en 1987 traite des voyages de Robert Schomburgk (1835 -1839 puis 1841-1844) au service de la Société Géographique de Londres et de son rôle dans la perte du territoire vénézuélien Guyanais au profit de l'Empire Britannique en 1899.

<sup>26</sup> Parmi les travaux de Beatriz Gonzàles il faut souligner, *Ramòn Torres Méndes, entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Valencia Editores, 1986 et *Una confrontación de miradas : Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Marck*, Bogotá, Banco de la Republica, 1998 et l'article sur Alexandre de Humboldt, "La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje", Bogotá, *Revista Credencial*, 2000.

<sup>27</sup> Pilar Moreno de Angel reproduit les daguerréotypes du Baron Gros dont, *Vue de la Cathédral de Bogotá* et *Vue de la Cathédrale de Bogotá* (1842) qui constituent les plus anciens exemplaires photographiques produits sur la Colombie, dans son livre illustré, *El Daguerrotipo en Colombia*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 2000, p. 49-81. L'historienne s'intéresse aussi à l'artiste voyageur vénézuélien, Carmelo Fernandez et à sa période de dessinateur officiel de la Commission Corográfica en Nouvelle Grenade. Voir P. Moreno de Angel, *Carmelo Fernández, pintor grancolombiano* (1809-1887), Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1983.

<sup>28</sup> Voir *Ramòn Torres Mendez, pintor de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987 et l'ouvrage collectif avec M. Deas et A. Martinez *Tipos y Costumbres de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989.

<sup>29</sup> Il s'agit de la fameuse Colonia Tovar, fondée en 1843 par 240 hommes et 151 femmes dont 90% originaires de la ville allemande de Baden. Ce projet de peuplement avait été organisé par le géographe italien Augustin Codazzi et appuyé par Alexandre de Humboldt, avec l'objectif d'augmenter la productivité agricole du pays.

<sup>30</sup> L'auteur José Angel Rodriguez dans son ouvrage *Venezuela en la mirada Alemana (paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elisabeth Gross, 1850-1896)*, publié à Caracas en 2000, examine les sources de 24 voyageurs allemands.

intitulée *La mirada ilustrada o la ilustración de la mirada*, révèle un regain d'intérêt des universités sud-américaines pour l'iconographie de Humboldt<sup>31</sup>.

Par rapport à cette historiographie multidisciplinaire, cette thèse se situe entre trois domaines de recherche qui sont traditionnellement traités de manière autonome. À la fois analyse iconographique et dissection des textes écrits par les voyageurs, cette étude intègre également une réflexion relative aux aspects souvent ignorés du genre et de l'ethnie. Si elle n'oublie pas les enjeux géopolitiques qui déterminent les regards et les discours, elle tient compte surtout de la dimension symbolique des corps féminins dans l'iconographie. Avant de poursuivre ces analyses et d'entrer dans les problématiques du sujet, examinons les différents documents que nous avons compilés pour former le corpus de cette recherche.

---

<sup>31</sup> Voir C. Echeverría, *La mirada ilustrada o la ilustración de la mirada, Romanticismo en los paisajes americanos de Humboldt*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2009.

# CHAPITRE I- RÉCITS DE VOYAGE ET FEMMES GRAND-COLOMBIENNES

Les récits de voyages francophones écrits pendant le XIX<sup>e</sup> siècle constituent de riches témoignages du regard porté sur les pays grand-colombiens et leurs habitants. Les représentations des femmes font partie des sujets les plus traités par les voyageurs, à la fois dans l'iconographie comme dans la littérature. Néanmoins, la forme de ces récits évolue remarquablement pendant ce siècle, modifiant, à son tour, les formes iconographiques et le rôle qu'y joue la figure féminine. Les voyageurs sont aussi dépendants des techniques d'impression maîtrisées à leur époque pour la diffusion de leurs récits que des savoirs acquis par les voyageurs qui les ont précédés. Ainsi, les routes empruntées par Alexandre de Humboldt sont les mêmes que suivent la plupart des voyageurs français de ce siècle. Examinons d'abord les deux types de récits de voyages qui dominent au cours de cette période pour ensuite étudier de plus près les principaux itinéraires choisis par les voyageurs.

## ***1. Le corpus étudié***

Les relations de voyages illustrées publiées pendant le XIX<sup>e</sup> siècle constituent les sources principales de cette thèse. Cependant, comme toute représentation pictographique provient à l'origine des images construites mentalement, notre corpus comporte aussi quelques récits francophones qui n'arborent pas d'illustrations mais qui comportent des portraits narratifs très détaillés sur les femmes sud-américaines. Le mémoire posthume de Jean-Baptiste Boussingault et le récit du géographe Elisée Reclus entrent dans cette catégorie de textes. D'autre part, étant donné l'importante circulation des images à l'époque ainsi que l'influence des artistes entre eux, nous avons également intégré dans le corpus l'iconographie non éditée des artistes voyageurs les plus reconnus. Les tableaux ci-dessous montrent la variété des sources viatiques examinées dans cette thèse :

## Récits de voyage écrits avant 1860

Auteurs	Titre du récit	technique et # d'estampes <sup>1</sup>	Artistes et iconographie	thématique
J-B. Boussingault	<i>Mémoires</i> , Paris, 1892- 1903, 5 vol.	sans images	-	-
Ernest Charton	<i>Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique 1848</i> , Paris, 1854	sans images	-	-
J-B Louis Gros	<i>Recueils de Mémoires et de procédés nouveaux concernant la Photographie</i> , Paris, 1847	sans images	Daguerréotypes publiés au XX <sup>e</sup> siècle, dont: <i>Vue de la Cathédrale de Bogotá</i> , 1842	Paysages urbains et naturels
L.A. Gauthier	"Fragments du journal de voyage d'un peintre en Amérique Latine (1848-1855)," <i>Revue de l'Amérique Latine</i> , 1923	aquarelles	L. Gauthier, 1855 -Cocoteros -Palmiers et Bambous	Porteuses d'amphores
A. de Humboldt et A. Bonpland	<i>Atlas Pittoresque, Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique</i> , Paris, 1810	2 gravures sur acier	Gravures de J. A. Koch d'après les croquis de Humboldt : - <i>Passage du Quindio</i> , 1810, - <i>Le Rocher d'Inti-Guaicu</i> , 1810	Paysages, porteurs, monuments
A. Le Moyne	<i>Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud</i> , Paris, 1880,	sans images	-	-
G. Lafond de Lurey	<i>Voyage autour du monde et naufrages célèbres</i> , Paris, 1843-1844, 8 volumes	7 gravures sur acier	Gravures dessinées par Jules Collignon dont : - <i>Guayaquil, Baigneuse</i> , 1843	Baigneuses et Indiens
G. T. Mollien	<i>Voyage dans la République de Colombia en 1823</i> , Paris, 1824	3 lithographies de P. Legrand	Dessins François Roulin, 1824: - <i>M<sup>de</sup> Volaille, Mendiant, Manœuvre</i> - <i>Dame de la Cordillère et Dame des plaines</i> - <i>Indiens de la pleine de Bogotá</i>	Femmes créoles, Indiens en couple, porteuses de marchandises
A. d'Orbigny	<i>Voyage Pittoresque dans les deux Amériques</i> , Paris, 1836.	6 gravures sur acier	Dessins de L-A. de Sainson, gravés par J. Boilly d'après les aquarelles de F. Roulin, dont : - <i>Passage de Quindio entre Ibagué et Cartago</i>	Porteuses d'amphores, scènes de rue
F. D. Roulin	<i>Histoire Naturelle et souvenirs de Voyage</i> , Paris, 1865	sans images	-	-
E. Thirion	<i>Voyage par l'Orénoque d'Angostura à Rio Negro</i> , 1846, Caracas, 1968	pastels gouachés	E. Thirion, <i>Famille d'Indiens qui vit sur la plage</i> , 1846 (dessins primitifs de l'auteur)	Porteuses

Avant 1860, les récits sont publiés sous la forme de livres de voyages avec quelques estampes, provenant des gravures sur acier. Paradoxalement, les quatre auteurs des récits sans images sont ceux qui font preuve par ailleurs d'un véritable don artistique. À l'exception de Jean-Baptiste Boussingault, Jean-Baptiste Louis Gros, Auguste Le Moyne et François Roulin

<sup>1</sup> Le nombre d'estampes correspond à la quantité d'images prises en compte dans les analyses de cette thèse et non pas à la totalité d'estampes publiées dans l'ouvrage.



dessinent avec talent pendant leur voyage mais évitent de faire usage de leurs créations dans leurs publications. Ce sont des artistes « amateurs » qui, davantage connus par d'autres fonctions, ne mettent pas en avant leurs habilités artistiques. Il est vrai aussi que l'incorporation d'estampes demande alors d'importantes ressources financières. Ainsi, la plupart des gravures publiées dans cette période émanent des croquis des voyageurs scientifiques ou diplomates, dont la formation artistique reste secondaire<sup>2</sup>. De ce fait, l'illustrateur ou l'artisan graveur, qui réside à Paris, doit faire preuve d'une véritable inventivité afin de se représenter des plantes, des animaux et des anatomies indigènes qu'il n'a jamais vus. Ce n'est donc pas un hasard si la majorité des images de baigneuses sud-américaines aux silhouettes idéalisées apparaissent dans les récits de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les quarante-six images réalisées avant le tournant du siècle et compilées dans cette étude, dix-sept sont dessinées par le docteur Roulin ou calquées d'après ses aquarelles. Avec Jules Collignon, dont nous étudions sept gravures sur métal, François Roulin fait partie des dessinateurs les plus prolifiques de l'époque. La finesse du dessin et la subtilité des dégradés de Jules Collignon apparaissent dans la thématique des nymphes exotiques alors que les scènes de la vie quotidienne sont la spécialité de François Roulin, qui aime représenter les couples indigènes avec un réalisme qui surprend.

Après 1860, la plupart de voyageurs publient leurs récits dans des revues spécialisées ornementées de gravures sur bois, puis de photogravures. Bien qu'il ne soit pas question ici de réaliser un inventaire précis de toutes les images publiées dans les récits de cette période, il convient de noter le développement fulgurant de l'estampe, grâce à l'introduction de la gravure sur bois. L'adoption de la photographie par les voyageurs apporte un nouveau réalisme dans les formes, notamment celles qui dessinent l'anatomie des Amérindiennes. Mais alors que les images sur les habitants et les paysages urbains semblent se multiplier, comme le montre le tableau ci-dessous, les représentations des femmes indigènes et métisses, notamment des porteuses, perdurent dans ces récits. Alphonse de Neuville et Édouard Riou sont les illustrateurs qui dessinent le plus grand nombre d'images des femmes sud-américaines pendant cette deuxième moitié du siècle ; ils sont les auteurs des dix-huit gravures parmi les trente-sept analysées de cette période.

---

<sup>2</sup> Des scientifiques naturalistes comme Aimé Bonpland et Alexandre de Humboldt sont conscients de l'importance de la qualité des dessins pour transmettre le savoir scientifique. Concernant la représentation des plantes, les scientifiques se chargeaient de réaliser les croquis *in situ*, puis les envoyaient à Paris, chez un dessinateur talentueux et reconnu dans le domaine scientifique, Pierre Jean François Turpin. L'artiste de renom Joseph Anton Koch a joué le même rôle dans le domaine des paysages. Voir l'étude historique sur l'illustration du livre des plantes de Madeleine Pinault Sorensen, *Le Livre de botanique, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, BNF, 2008.

## Récits de voyage écrits après 1860

Auteurs	Titre du récit	technique et # d'estampes	Artistes et iconographie	thématique
É. André	« L'Amérique Équinoxiale », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, Hachette, 1877, 1878, 1879, 1883	gravure sur bois debout	dessins d'É. Riou et gravures de C. Barbant : - <i>Femmes du Haut Cauca</i> , 1879, - <i>Indios de Mocoa</i> , 1879	Porteuses, baigneuses
J. de Brettes	« Chez les Indiens du Nord de la Colombie. Six ans d'explorations », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, Hachette, 1898	photogravure	-dessin de H. Oulevay, <i>Un Mama (sorcier)</i> , 1898 - dessin de J. Lavée, <i>Indienne Motilone et Femmes Goagires</i>	Arhouaques, Cérémonies funéraires
G. Brisson	<i>Exploración en el alto Chocó</i> , Bogotá, 1895.	sans images	-	-
J. Chaffanjon	-« Voyage à travers les llanos du Caura 1883 », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, Hachette, 1888 -« Voyage aux Sources de l'Orénoque 1886-1887 », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, Hachette, 1888.	Gravure photogravure photographie	dessins d'É. Riou d'après photographies de J. Chaffanjon : - <i>Indiens Yaruros au Caño Mina</i> , 1888	Indiens, voyages en pirogue
E. Charton	« Quito, République de l'Équateur, 1862 », <i>Le Tour du Monde</i> , 1867	gravure sur bois d'après les croquis d'E. Charton	-E. Théron, <i>Place et Fontaine près de la Cathédrale</i> , 1867 -J. Fuchs, <i>Rue et habitants de Quito</i> , 1867	Porteuses, Porteurs d'eau, aguateros
Dr. J. Crevaux	-« Voyage sur le Rio Magdalena à travers les Andes et sur l'Orénoque, 1880-1881 », <i>Bulletin de la Société de Géographie</i> , Paris, 1881.	photographies	13 photographies prises par J. Crevaux entre 1880-1881 sont transmises à la BNF en 1887 par C. Vilain.	Indiens en famille
E. Lejanne	-avec J. Crevaux « Voyage d'exploration à travers La Nouvelle Grenade et le Venezuela », <i>Le Tour du monde</i> , Paris, Hachette, 1882.	gravure photogravure photographie	Dessin d'É. Riou d'après les croquis et photos d'E. Lejanne : - <i>Manière de priser chez les Quitotos</i> , 1882	Indiens, attaques de crocodiles
E. Michel	- <i>À Travers l'hémisphère sud</i> , Paris, Librairie Victor Palmé, 1888, vol. II.	photogravure	Photogravures signées Gauthier Saint-Elme : - <i>Panamá, Maison des employés</i> - <i>Chimborazo</i>	Habitations, travaux du Canal
A. Morisot	<i>Diario de Auguste Morisot, 1886-1887</i> , traduction de J. Fombona et D. Nevett, Bogotá, 2002.	Sans images	-	-
E. Reclus	<i>Voyage à la Sierra Nevada de Sainte Marthe. Paysages de la nature tropicale</i> , Paris, Hachette, 1861.	Sans images	-	-
A. Reclus	<i>Panamá et Darién, voyages d'exploration</i> , Paris, Librairie Hachette, 1881.	1 gravure	Livre comportant 60 gravures et 4 cartes, dont : - <i>Dariénite portant son enfant</i>	Lavandières, Métisses
L. Roncayolo	<i>Au Venezuela, 1876-1892 : Souvenirs</i> , Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1894.	1 photogravure	Livre comportant 32 photogravures dont une signée J. Vitou : - <i>Martiniquaises travaillant au transport du charbon</i>	Routes, chemins de fer, porteuses

## Récits de voyage écrits après 1860

Auteurs	Titre du récit	technique et # d'estampes	Artistes et iconographie	thématique
Dr. C. Saffray	« Voyage à la Nouvelle Grenade, 1869 », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, Hachette, 1872, 1873	gravure sur bois debout	Plusieurs gravures d'Alphonse de Neuville d'après des croquis de Charles Saffray : - <i>Marchande d'herbes</i> , 1873 - <i>Napangas, jeunes femmes du Cauca</i> , 1873 - <i>Bal au Rio Verde</i> , 1873	Porteuses, prostituées, danses indiennes
Sœur Marie Saint Gauthier	<i>Voyage en Colombie</i> , Paris, Bardot-Berruer, 1893	photographies	Photographies non signées : - <i>La fortification du port de Carthagène</i> - <i>La Cathédral de Bogotá</i> - <i>Le chemin pavé de Honda à Bogotá</i>	Paysages, monuments
C. Weiner	« Amazone et cordillères, 1879-1882 », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, Hachette, 1883	photogravures et photographie	Photogravures d'après des croquis et photos de l'auteur : - E. Ronjat, <i>Bazar à Guayaquil</i> - Barclay, <i>Façade de la Cathédral de Guayaquil</i>	Indiens, architecture, monuments
J-A de Gabriac	<i>Promenade à travers l'Amérique du sud...</i> , Paris, Michel Levy Frères, 1868.	2 gravures sur bois	Gravures dessinées par M. Parent, d'après des croquis de Blin de Bourdon, illustrant des femmes sud-américaines : - <i>Une batouque de chollos grenadiens</i> - <i>Scène de nuit dans une cabane de Chollos</i>	Danses indiennes, Femmes chollos nues
J. de Talleney	<i>Souvenirs du Venezuela, Notes de voyage</i> , Paris, E. Plon, 1884.	gravures	Saint-Elme Gautier, <i>La rade de la Guayra</i>	Paysages

Avec l'objectif d'atteindre une vision d'ensemble, nous avons inclus dans notre corpus les créations picturales des artistes voyageurs même si elles n'ont pas été éditées à l'époque. Les dessins et aquarelles d'Auguste Le Moyne comme ceux d'Auguste Morisot, conservés de nos jours au Musée National de Colombie et à la Fondation Cisneros de Caracas, constituent des rares productions réalisées *in situ*. Les dessins du diplomate et photographe Jean-Baptiste Louis Gros comme ceux du docteur Roulin, actuellement gardés au Banco de la República de Bogotá, font également partie du corpus<sup>3</sup>. Les créations picturales d'Ernest Charton, artiste voyageur et ancien élève de l'école de Beaux-arts de Paris, qui se trouvait en Équateur au milieu du siècle, ont aussi retenu notre attention. Dans une optique comparative, les représentations des femmes exotiques réalisées par des artistes européens non francophones, sont aussi examinées dans cette thèse. Les portraits des Anglais Joseph Brown et Edward Walhouse Mark ainsi que ceux de l'Allemand Carl Nebel, en sont des exemples concrets. Les images des habitants du Brésil, extraites du *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) et réalisées par Joan Moritz Rugendas, permettent d'évaluer les représentations qui se veulent

<sup>3</sup> Certains croquis et dessins de François Roulin sont publiés pour la première fois en 1929 dans la biographie réalisée par Marguerite Combes, alors que les tableaux et photographies du baron Gros ne sont compilés qu'en 2000 dans le livre de Pilar Moreno de Angel, *El Daguerrotipo, op.cit.*

plus réalistes<sup>4</sup>. Font également partie de notre corpus les témoignages iconographiques des artistes locaux comme José Maria Groot et Ramòn Torres Méndez. Pour terminer, il convient de rappeler l'importante circulation des dessins réalisés par les voyageurs en Grande Colombie. Ces productions iconographiques, appréciées par un petit cercle d'initiés mais inconnues du grand public, sont conservées de nos jours dans les musées du subcontinent<sup>5</sup>.

#### Iconographie produite avant 1860

Artistes	Lieu de conservation	Technique et # d'estampes	Titres	Thématique
Auguste Le Moine	Musée Banco de la República, Bogotá et Bibliothèque Nationale, Bogotá.	3 aquarelles	-sans titre ( <i>porteur à caisson</i> ) 1828-1839 - <i>Vendedora de Pollo</i> , 1835	Porteurs, Marchandes indiennes
François D. Roulin	Musée Banco de la República, Bogotá	8 aquarelles	- <i>Place de S. Victorin</i> , 1824 - <i>Danse du Pays</i> , 1824	Porteuses, danses Indiens en couple,
Carl Nebel	Bibliothèque National de France	2 lithographies couleur	- <i>Indios Carboneros</i> , 1836 - <i>Las Tortilleras</i> , 1836	Indiens mexicains porteurs, cuisinières
Ramòn Torres Méndez	Musée Banco de la República, Bogotá et Musée National de Colombie	3 aquarelles	- <i>Carguero de Sonson</i> , 1850 - <i>Transporte de pollos</i> , 1849	Porteurs, paysans en couple
José Maria Groot	Musée Banco de la República, Bogotá et Royal Geographical Society, Londres	3 aquarelles	- <i>Indios de la Sabana</i> , 1833 aquarelles réalisées avec J. Brown en 1840 : - <i>Indian Fishwoman et</i> - <i>Indian Woman and child</i>	Mères indiennes, marchands métisses, femmes créoles
Joseph Brown	Royal Geographical Society, Londres	4 aquarelles	- <i>Chismorreo bogotano</i> , sans date	Fumeuses créoles
E. Walhouse Mark	Musée Banco de la República, Bogotá	2 aquarelles	- <i>Carbonera Indigena</i> , 1847 - <i>Sombrerera</i> , Guaduas, 1846	Porteuses indigènes, Femmes artisans
Carmelo Fernandez	Bibliothèque Nationale, Bogotá.	1 aquarelle	- <i>Arriero y tejedora de Vélez</i> , 1850	Muletiers en couple
Ernest Charton	Musée Banco Central de Cuenca, Équateur	1 aquarelle	- <i>La laitière</i> , sans date	Indiennes porteuses
Joan Moritz Rugendas	Bibliothèque National de France	4 lithographies	- <i>Botocudos</i> , 1835 - <i>Mozambique</i> , 1835	Portraits des Indiens, Noires et Métis

<sup>4</sup> Le *Voyage* de Joan Moritz Rugendas, traduit en Français en 1835, paraît à Paris avec 100 lithographies réalisées par le fameux Godefroy Engelmann. Voir J. M. Rugendas, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, Paris, Engelmann & Cie, 1835.

<sup>5</sup> On sait que les artistes-voyageurs exposaient leurs œuvres en Grande Colombie. La *Casa de la Aduana* de Bogotá présente longtemps le fameux tableau à l'huile, *Cascada de Tequendama* de Jean-Baptiste Louis Gros. Voir P. Moreno de Angel, *El Daguerrotipo*, op.cit. p.59.

### Iconographie produite après 1860

Artistes	Lieu de conservation	Technique et # d'estampes	Titres	Thématique
Ernest Charton	Musée Banco Central de Cuenca, Équateur	aquarelle	<i>-Marchande d'herbes</i> , 1862	Indiennes porteuses, porteurs d'eau, aguateros
Auguste Morisot	Fondation Cisneros, Caracas et Musée de Beaux-arts de Lyon	2 crayons sur papier, dessins inédits jusqu'en 2002	<i>-Siesta de Leopoldo Liccioni</i> , crayon sur papier, 1886	Hommes créoles vénézuéliens
R. Torres Méndez	Musée Banco de la República, Bogotá et Musée National de Colombie	huile sur toile	<i>-Interior Santafereno</i> , 1874	Femme créole

Au total, dans cette thèse, nous examinons les témoignages écrits de vingt-huit voyageurs francophones et quatre-vingt trois créations des artistes-voyageurs. Ce groupe comprend trois voyageuses qui publient des livres illustrés : Léontine Roncayolo, sœur Marie Saint-Gauthier et Jenny de Talleney<sup>6</sup>. Seulement, contrairement à nos attentes, ces pionnières prennent la plume comme leurs maris, en s'écartant à peine de la tradition des écrivains-voyageurs. Elles dépeignent les paysages, les routes, les moyens de transport, les plantes, parfois elles herborisent ou traitent de la politique locale, mais elles ne retranscrivent jamais, hélas, leurs expériences ou conversations avec les femmes natives. Ainsi, bien que le récit de Léontine Roncayolo comprenne une photogravure intéressante sur les porteuses martiniquaises et même si Jenny de Talleney s'intéresse au problème du concubinage au Vénézuéla, ces voyageuses décrivent peu les femmes sud-américaines. Leurs témoignages restent donc minoritaires dans cette recherche.

Enfin, cette place des auteurs féminins peut paraître infime si nous oublions l'aspect déjà minoritaire des voyageurs francophones en Amérique latine pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Selon le répertoire de Jean-Georges Kirchheimer, un peu moins de trois cent explorateurs francophones parcourent l'Amérique latine, soit 15% de l'ensemble de visiteurs étrangers présents dans le subcontinent, loin derrière les voyageurs anglophones<sup>7</sup>. Cette présence restreinte est néanmoins significative sur le plan littéraire puisqu'elle occupe partout la deuxième position en nombre de récits publiés, à l'exception du Vénézuéla où les publications germanophones devancent les françaises. Cette importante production littéraire francophone contraste encore avec la très faible présence commerciale de la France en

<sup>6</sup> Voir périple, biographies et dates concernant ces 28 voyageurs en annexes dans les *Fiches des voyageurs*.

<sup>7</sup> J. G. Kirchheimer, *Voyageurs francophones en Amérique hispanique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987.

Amérique latine. En effet, jusqu'aux années 1880, les investissements français représentent à peine 4% des financements étrangers<sup>8</sup>. La voyageuse Léontine Roncayolo témoigne de cette situation dans le Venezuela des années 1880 en soulignant la suprématie des maisons commerciales allemandes<sup>9</sup>. En ce qui concerne le nombre des voyageurs français ayant visité la Grande Colombie, l'inventaire varie selon les régions, les périodes et les critères de sélection.

Si l'historien Gabriel Giraldo Jaramillo comptabilise environ quarante voyageurs francophones en Colombie entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, il tient aussi compte de visiteurs qui ne publient pas d'ouvrages<sup>10</sup>. Jean-Georges Kirchheimer et Felipe Angulo Jaramillo, eux, s'accordent sur une cinquantaine de voyageurs français qui laissent des témoignages sur la Colombie<sup>11</sup>. Dans la région de Panamá, zone qui reste rattachée à la Colombie pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, Ivonne Suarez trouve environ cent voyageurs français qui produisent des manuscrits mais elle inclut également les auteurs anonymes<sup>12</sup>. Dans cette zone d'influence, le nombre de ressortissants français augmente surtout à partir des années 1880, lors de la construction du canal<sup>13</sup>. Quant au nombre de visiteurs francophones en Équateur, il semble moins important que celui noté chez les voisins. Entre les voyageurs étudiés par Dario Lara et ceux répertoriés dans notre thèse, il résulte seize voyageurs francophones producteurs de témoignages sur ce pays<sup>14</sup>. Le nombre moins important de voyageurs de passage par le territoire équatorien est probablement dû à l'accès plus difficile depuis l'océan Atlantique. Identifier la quantité exacte des voyageurs francophones qui laissent des écrits sur le Venezuela est également difficile. Les chiffres relatifs à l'immigration au Venezuela montrent une présence non négligeable des ressortissants français. Seulement, ces derniers ne

---

<sup>8</sup> P. Fournié et L. Gervereau, *Regards sur le monde, trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*, Paris, Somogy éditions Art, 2000, p. 123.

<sup>9</sup> Voir Léontine Roncayolo, *Au Venezuela (1876-1892), Souvenirs*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1895, p. 31-32.

<sup>10</sup> C'est le cas du neveu de l'empereur Bonaparte qui arrive en Colombie en 1832. Il laisse quelques cartes écrites au Général Santander. Voir G. Giraldo Jaramillo, *Estudios Históricos*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1954, p.190-198.

<sup>11</sup> F. Angulo Jaramillo, « Viajeros franceses del siglo XIX en Colombia ; Un balance bibliográfico », AFEC, Julio 2007.

<sup>12</sup> Voir Y. Suarez Pinzón, *Le regard français sur l'autre : l'exemple du Panamá et du Darien au XIX<sup>e</sup> siècle*, Besançon, Université de Franche Compté, thèse 2000.

<sup>13</sup> Des 1881, les premiers ressortissants français arrivent à Colon pour travailler avec *La Compagnie universelle du canal interocéanique*, crée par Ferdinand de Lesseps. Cette vague de travailleurs français se poursuit jusqu'en 1889, date de la suspension des travaux par la compagnie suite aux problèmes financiers. Les entrepreneurs qui arrivent avant le scandale financier forment la majorité des voyageurs qui laissent des écrits sur le Panamá pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs photographies commandées par l'ingénieur en chef Philippe Bunnau-Varilla sont compilées dans P. Fournier et L. Gervereau, *Regards, op. cit.*, p. 127-132.

<sup>14</sup> Dario Lara cite huit voyageurs dont Paul Rivet dans son ouvrage *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Ecuador, Nueva Editorial, 1987, vol. I, p. 18-19. Sept voyageurs plus ou moins célèbres ont également écrit des mémoires sur le pays : A. de Humboldt, G. Mollien, C. Darwin, E. André, C. Weiner, E. Michel et le comte de Gabriac. Darwin étant anglophone, il ne fait pas partie des auteurs examinés dans notre étude. Voir en annexes Fiches des voyageurs.

sont pas toujours de passage et ne produisent pas systématiquement de témoignages écrits sur le pays. Les données de Bernard Lavallé sur les immigrants français établis dans les années 1872 donnent un ordre de grandeur d'environ 1800 Français habitant au Vénézuéla, dont 500 à Caracas<sup>15</sup>. Pour l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle, le répertoire d'Alvaro Garcia Castro comptabilise 203 voyageurs mais toutes origines confondues<sup>16</sup>. Quant aux voyageurs uniquement francophones, parmi les vingt-huit voyageurs examinés dans notre thèse, douze visitent le Vénézuéla et laissent des témoignages écrits<sup>17</sup>. Si l'on ajoute les voyageurs cités dans le répertoire de Venegas Filardo, le total des visiteurs francophones ayant produit des récits pendant le XIX<sup>e</sup> siècle sur ce pays s'élève à seize<sup>18</sup>. Ces données vénézuéliennes soulèvent enfin l'ambivalence du terme « voyageur ». N'étant pas toujours de passage dans ces pays, les critères qui le définissent varient mais restent surtout attachés au fait d'avoir laissé un témoignage sur le pays. Certains voyageurs partent pour s'installer définitivement comme Elisée Reclus et apparaissent par conséquent dans les fichiers des « immigrants », alors que d'autres souhaitent dès le départ entreprendre un voyage pour revenir, mais ne laissent pas de témoignages écrits.

---

<sup>15</sup> Ces chiffres proviennent d'une enquête approximative, selon l'auteur, réalisée en 1871 à Caracas par les services consulaires français. Les résidents de Caracas et ses environs « étaient pour la plupart des agriculteurs, des artisans et des employés dont les ressources, à tous, (étaient) fort minimes ». Voir B. Lavallé, « Bordeaux et l'émigration au Vénézuéla (1850-1900) », *Bulletin Hispanique*, n° 95-1, 1993, p. 305.

<sup>16</sup> M. Frechilla et Y. Texera, (collectif) *Así nos vieron, cultura, ciencia, tecnología et Venezuela 1830-1940*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2001.

<sup>17</sup> Voir périple de chaque voyageur dans *Fiches des Voyageurs* en annexes.

<sup>18</sup> Pascual Venegas Filardo cite H. Poudenx et F. Meyer, ainsi que Francis Depons et Dauxion Lavaysse, comme voyageurs français parmi d'autres voyageurs non francophones ayant visité le Vénézuéla. Leurs récits n'ont pas été inclus dans le corpus de cette thèse car leurs informations concernent surtout la politique ou la géographie. De plus, ils n'ont point d'illustrations ni de descriptions sur les femmes. Voir P. Venegas Filardo, *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*, Caracas, Monte Avila Editores, 1983.

## II. La littérature de voyage

Avant d'étudier la littérature de voyage, il convient d'abord de présenter les périple effectués par ces voyageurs-chroniqueurs.

### 1. Périple et itinéraires des voyageurs

Les parcours empruntés par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland en Amérique équinoxiale et qui sont décrits dans les premiers volumes de la *Relation Historique*, sont ceux que vont suivre la plupart des voyageurs francophones du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Pour les nouveaux explorateurs, ni les côtes ni les grandes villes de l'Amérique équinoxiale ne représentent plus de véritable défi. L'inconnu se situe ailleurs, à l'intérieur des terres, là où les tracés des rivières et des crêtes restent encore incertains, là où se cachent toujours les trésors et les redoutables cannibales<sup>20</sup>. Pour atteindre ces régions reculées sans braver la densité des jungles, les voyageurs empruntent les chemins les plus rapides qui sont les principaux cours d'eau. Le territoire colombien constitue le centre de ce dense réseau fluvial et un passage obligé entre les deux océans. Avant la construction du canal de Panamá, la situation stratégique de ce pays situé à l'extrême nord-ouest du subcontinent, détermine les itinéraires des voyageurs. Ainsi, les Européens qui se dirigent vers les grandes villes situées dans les Andes, tels Santa Fé de Bogotá ou Quito, doivent traverser la Colombie, soit par l'isthme de Panamá, soit par le fleuve Magdalena<sup>21</sup>. Afin de mieux comprendre les itinéraires suivis par les voyageurs français du XIX<sup>e</sup> siècle, il convient de revenir sur les trois routes majeures tracées par Alexandre de Humboldt entre 1800 et 1803.

#### *Itinéraires de voyageurs en Grande Colombie*

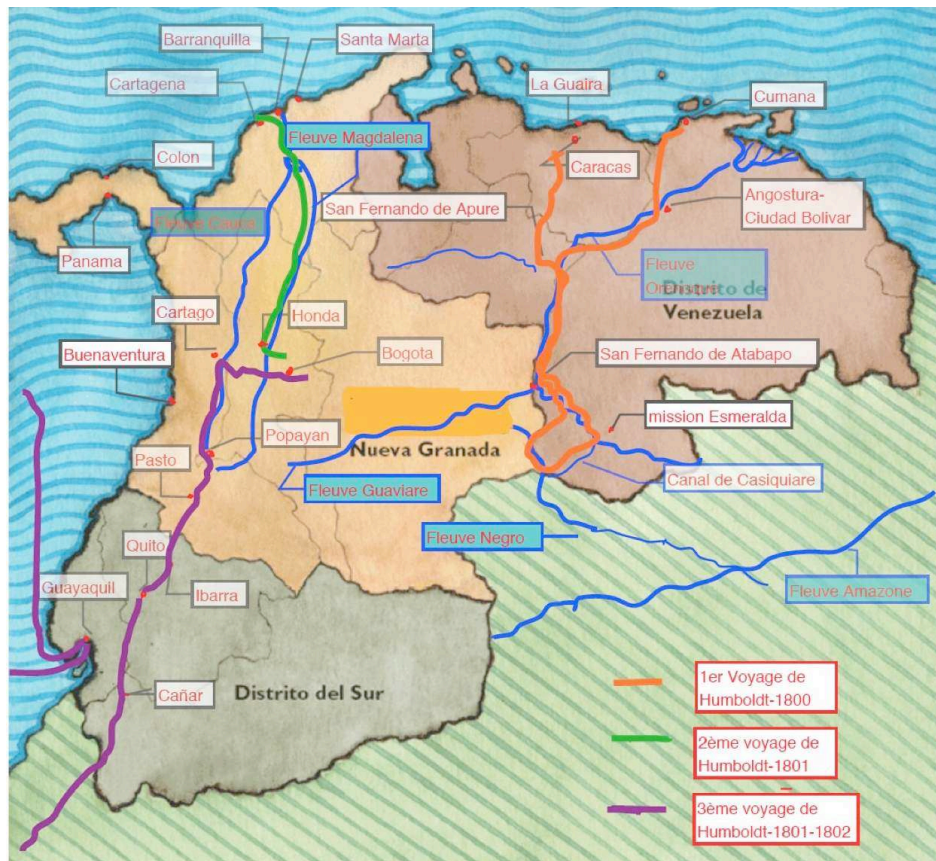
---

<sup>19</sup> La publication d'Alexandre de Humboldt qui décrit son voyage en Amérique du sud sous forme d'un itinéraire chronologique comme dans les récits de voyages classiques, est la *Relation Historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*. L'itinéraire qui se déroule au Vénézuéla et décrit la remontée de l'Orénoque, apparaît dans le deuxième tome, publié à Paris en 1819. Le voyage de Carthagène à Quito, qui fini à Lima, est retranscrit dans le troisième tome, qui lui, est publié en 1825 chez un autre éditeur parisien, Smith et Gide Fils.

<sup>20</sup> Humboldt cite l'existence de plusieurs légendes. Il doute particulièrement de l'existence de l'homme des bois velu, le *Tamanaques* ou le singe anthropomorphe décrit par les indiens et les missionnaires d'Atures. Voir A. de Humboldt, *Voyage, op.cit.*, vol. II, p. 331-332. Les missionnaires parlent aussi du cannibalisme des Indiens de la région de Casiquiare. Ibidem, p. 504-505.

<sup>21</sup> Certains voyageurs comme J. Chaffanjon et A. Morisot ou encore L. de Roncayolo ne sortent pas du territoire vénézuélien. Voir liste des voyageurs en annexes qui indiquent les pays exacts visités par les voyageurs.





Durant sa première expédition sur le sol sud-américain, le duo franco-prussien remonte l'Orénoque. Ce fleuve qui possède le plus important débit d'eau avec l'Amazone, est lié aux plus fantastiques légendes. Du temps de Jiménez de Quesada, les mythes des Amazones et de l'opulente cité d'*El Dorado*, l'avaient déjà rendu célèbre<sup>22</sup>. Orellana, Pizarro, Berrio, Raleigh et La Condamine, subissent avant Alexandre de Humboldt la même fascination mythique. Néanmoins, les raisons qui poussent le scientifique prussien à remonter le cours de l'Orénoque en 1800 se veulent plus rationnelles. La *Relation Historique* de Humboldt essaie justement de lever le voile sur le mythe des fameuses Amazones et prouve la connexion

<sup>22</sup> Après Jiménez de Quesada, Orellana et Gonzalo Pizarro partent vers l'Orénoque à la recherche de la cannelle, une épice alors très recherchée. Ils se séparent après la mort de la moitié des hommes mais Orellana parvient à descendre l'Amazone jusqu'à son embouchure et cite pour la première fois la rencontre avec des femmes amazones. Voir H. Minguet, *Charles-Marie de la Condamine, op. cit.*, p. 84. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle Antonio de Berrio, marié à la nièce et héritière de Jiménez de Quesada, cherche à nouveau El Dorado le long de l'Orénoque, non sans perdre plusieurs de ses hommes. À la fin du siècle, l'explorateur anglais Walter Raleigh situe la légende du chef indien qui se recouvre régulièrement d'or, El Dorado, dans une ville fantastique appelée Manoa, dans la région guyanaise. Voir E. Lézy, « La Guyane, un territoire de légendes, en marge de toutes cartes », *Cahiers des Amériques latines*, 2003, p. 40-44. En 1743, La Condamine confirme l'existence de la communication fluviale entre l'Orénoque et l'Amazone via le Rio Negro et le Casiquiare. Il entend parler de l'existence des femmes guerrières par les témoignages des Indiens. Voir H. Minguet, *Charles-Marie, op.cit.*, p. 84-85.

fluviale avec le cours du même nom, par le canal naturel du Casiquiare<sup>23</sup>. En revanche, elle laisse intacts les doutes concernant les sources de l'Orénoque et l'existence du fameux *El Dorado*. Las des moustiques et de la chaleur, appréhendant une attaque des Indiens anthropophages, Humboldt décide de faire demi-tour à la mission Esmeraldas, juste à quelques lieues des sources du grand fleuve<sup>24</sup>. Les explorateurs qui prennent sa relève, Eugène Thirion, Jules Crevaux, Jean Chaffanjon et Auguste Morisot, n'ont qu'un désir en tête : couronner ses exploits inachevés. Plusieurs routes mènent vers l'Orénoque à partir de Caracas. Humboldt a choisi le chemin le plus long, celui qui part vers le sud de Caracas jusqu'à San Fernando de Apuré à travers les *llanos* (plaines) avant de reprendre l'Orénoque par le fleuve Apuré. Les voyageurs qui lui succèdent privilégient, quant à eux, la navigation sur l'Orénoque, plus rapide et moins hasardeuse que la route terrestre. Eugène Thirion, par exemple, entreprend en 1846 une courte remontée du fleuve. Il arrive jusqu'à San Fernando de Atapabo, après avoir embarquée à Ciudad Bolivar, ville appelée alors Angostura, où il était vice-consul de France. N'ayant pas atteint les sources du fleuve, il pousse d'autres compatriotes à tenter l'exploit<sup>25</sup>. C'est le cas du médecin et explorateur aguerri Jules Crevaux, qui emprunte la route originale du fleuve Guaviare, par le territoire colombien, pour ensuite rejoindre le grand fleuve<sup>26</sup>. Jean Chaffanjon et Auguste Morisot préfèrent, pour leur part, remonter l'Orénoque depuis la mer des Caraïbes. Toujours dans l'espoir d'atteindre les impénétrables sources, ils entament la navigation à partir du *Caño Macareo*, un des bras du delta de l'Orénoque, pour s'engouffrer jusqu'à Ciudad Bolivar et poursuivre l'expédition jusqu'aux rapides des Guaharibos<sup>27</sup>. Curieusement, même dans les années 1880, les voyageurs se servent des équipements ancestraux. Canoas et *curiaras* remplacent les bateaux à vapeur afin de « mieux prendre les relevés », selon Auguste Morisot<sup>28</sup>. Aussi, les

<sup>23</sup> Alexandre de Humboldt définit les Amazones comme des femmes indiennes fuyant les mauvais traitements des maris. Voir A. de Humboldt, *Voyage aux régions équinoxiales*, Paris, N. Mache, 1819, vol. II., p. 487.

<sup>24</sup> Humboldt explique sa position géographique et les raisons qui le font renoncer dans A. de Humboldt, *Voyage*, op. cit. vol. II., p. 576. Les tensions géopolitiques entre l'Empire espagnol et le Portugal concernent justement cette partie encore floue de la frontière vénézuélienne et brésilienne.

<sup>25</sup> Eugène Thirion avait créé une maison de commerce à Caracas en 1841, puis s'était marié avec la fille du gouverneur de la Guyane. Voir E. Thirion, *Voyage par l'Orénoque d'Angostura à Rio Negro. République de Venezuela, frontières du Brésil*, 1846.

<sup>26</sup> Il s'agit de la troisième expédition que réalise Jules Crevaux en 1880 en Amérique du sud avec Eugène Lejanne, l'artiste de l'expédition. Lors de la quatrième expédition, en 1884, Jules Crevaux meurt assassiné par les Indiens Tobas, habitant entre l'Argentine et la Bolivie. Voir M. Bertrand et L. Vidal, *À la redécouverte des Amériques. Les Voyageurs européens au siècle des indépendances*, Toulouse, PUM, 2002, p. 139-166.

<sup>27</sup> Jean Chaffanjon et l'artiste lyonnais Auguste Morisot remontent l'Orénoque entre 1886-1887. Jean Chaffanjon prétendra ensuite avoir découvert, seul, les sources du grand fleuve mais l'exploit sera démenti en 1951 par la véritable découverte d'un autre compatriote.

<sup>28</sup> La *curiara* est une petite pirogue en bois utilisée dans les rapides, qui est plus rapide et légère que le *champàn*. Ce dernier sert au transport des hommes et marchandises, il comporte une partie abritée. Voir A. Morisot, *Diario de Auguste Morisot 1886-1887*, Bogotá, Editorial Planeta, 2002, P. 245.

questions pécuniaires ne semblent-elles pas absentes de ces considérations, nous y reviendrons plus loin.

Le deuxième grand voyage entrepris par Humboldt et Bonpland en Amérique du sud prend son départ en 1801 à Carthagène. Afin d'atteindre les capitales andines, ils empruntent une des artères principales de l'Amérique du sud, le fleuve Magdalena. Quand les voyageurs quittent La Havane, l'objectif est de rejoindre Baudin à Lima avec l'espoir de pouvoir intégrer la plus importante expédition de circumnavigation financée par l'État français<sup>29</sup>. Mais, comme dans la première excursion, Humboldt choisit la voie la plus longue. Au lieu de rejoindre l'Océan Pacifique en traversant l'isthme de Panamá par voie terrestre, il remonte le fleuve Magdalena jusqu'à Bogotá. Ce parcours risqué est calqué, là encore, sur les périples des premiers conquérants. Passionné par les récits des voyages, Humboldt connaît bien les exploits des conquistadors dont ceux du célèbre Jiménez de Quesada, premier Européen à remonter la Magdalena<sup>30</sup>. Ce dernier ayant débuté son expédition dans le port de Cartagena puis remonté le fleuve jusqu'à la ville-comptoir de Honda, pour ensuite gravir à pied et à cheval la Cordillère orientale jusqu'à atteindre Bogotá<sup>31</sup>. Humboldt suit exactement le chemin du conquistador et le prolonge jusqu'à Lima. Seulement, la santé délicate d'Aimé Bonpland l'oblige à patienter deux mois à Bogotá<sup>32</sup>. Ce périple qui remonte à contrecourant le débit du fleuve Magdalena et qui traverse les forêts tropicales pour franchir enfin les sinueux sommets andins, reste pendant tout le siècle la voie la plus rapide pour rejoindre les villes andines depuis la mer des Caraïbes<sup>33</sup>. François Desiré Roulin avec sa femme et Jean-Baptiste Boussingault, sont parmi les premiers scientifiques à suivre cette route tracée par Humboldt<sup>34</sup>. Ils arrivent en 1822 par le port vénézuélien de la Guayra puis continuent jusqu'au port de Santa Marta et reprennent les bouches du fleuve Magdalena jusqu'à la ville de Honda. À partir de ce comptoir, ils remontent à dos de mulet jusqu'aux sommets andins de Bogotá, situés à plus de 2600 mètres d'altitude. Un an plus tard, le chargé de mission Gaspard Mollien emprunte le même parcours pour se rendre à Bogotá<sup>35</sup>. Quant à l'artiste et diplomate Auguste Le Moyne, il choisit les mois de pluie de l'année 1828 pour remonter sur un *champàn* le fleuve Magdalena<sup>36</sup>. Seule la sœur Marie Saint-Gauthier connaît le privilège de remonter le grand fleuve en bateau à vapeur, un voyage dont elle profite gratuitement grâce à la générosité et à la ferveur du capitaine<sup>37</sup>.

<sup>29</sup> A. de Humboldt renonce à rejoindre Baudin à Lima après les nouvelles plutôt négatives sur leurs conclusions scientifiques. Voir M. Gayet, *Alexandre de Humboldt, le dernier savant universel*, Paris, Éditions Vuibert, 2006, p. 123.

<sup>30</sup> A. de Humboldt se réfère souvent au voyage de la Condamine pour souligner les théories erronées sur la liaison fluviale entre l'Orénoque et l'Amazones. Voir A. de Humboldt, *Voyage, op.cit.*, vol. II, p. 455-458. Il revient aussi sur les écrits de Christophe Colomb et de Francisco López de Gómara, dont *l'Histoire générale des Indes*, pour retrouver l'origine de certains noms, comme celui des Indiens *caribes*. Voir A. de Humboldt, *Voyage, op.cit.*, vol. III, p.10 et 15.

<sup>31</sup> Gonzalo Jiménez de Quesada remonter le fleuve Magdalena avec l'espoir de conquérir des nouveaux territoires. Il arrive en 1537 dans la région andine des Indiens *muiscas*, soumet les indigènes et fonde la ville de Santa Fé de Bogotá.

<sup>32</sup> Pendant son séjour à Bogotá, Humboldt en profite pour rencontrer le savant José Celestino Mutis. Il découvre sa riche collection botanique, échange ses notes et surtout accepte l'offre d'une centaine de dessins qui n'ont jamais été retrouvés après avoir été envoyés, d'après les scientifiques, au Muséum de Paris. Voir M. Gayet, *Alexandre, op. cit.* p. 119.

<sup>33</sup> D'après Humboldt, le périple de Carthagène à Lima se faisait en 18 mois. À cause de la santé de Bonpland, ils prennent du retard mais ils réussissent à tracer la carte du *Rio Magdalena*. Voir A. de Humboldt, *Voyage, op.cit.*, vol. III, p. 545.

<sup>34</sup> François Roulin et Jean-Baptiste Boussingault reçoivent des instructions des scientifiques Cuvier, d'Arago, de Brongniart et de Humboldt avant leur départ en Amérique. Ils devaient en particulier poursuivre le nivellement barométrique de la chaîne des Andes entamé par Humboldt. Ils partent tous les deux avec des instruments offerts par Humboldt et Arago. Voir M. Combes, *Roulin, op. cit.*, p. 34.

<sup>35</sup> Voir Gaspard Théodore Mollien, *Voyage dans la République de Colombia en 1823, 1824 et 1825*, vol. I - II.

<sup>36</sup> Auguste Le Moyne se réfère aussi aux grandes pirogues en bois, appelées *champans* en Colombie, comme un moyen de transport plus lent qui permet de mieux étudier les contrées. Voir A. Le Moyne, *Voyages et séjours dans l'Amérique du sud. La Nouvelle-Grenade, Santiago de Cuba, La Jamaïque et l'isthme de Panamá*, 1880, vol. I, p.25.

<sup>37</sup> Le 6 décembre 1890, sœur Marie Saint-Gauthier embarque gratuitement de Baranquilla sur le vapeur Bismarck en compagnie d'autres religieuses. Voir M. Saint-Gauthier, *Voyage, op. cit.*, p. 30.

Le troisième grand périple emprunté par Humboldt est celui qui traverse la cordillère des Andes pour rejoindre Quito puis Lima, à partir de Bogotá. Cet itinéraire qui se déroule à cheval, à dos de mule mais aussi à dos d'homme, suit des chemins ancestraux que les équipes des porteurs indigènes connaissent très bien. Ce périple est aussi celui qui s'apparente le plus à un circuit touristique moderne puisqu'il comporte des étapes bien précises et plusieurs fois reprises par l'iconographie de Humboldt. Les volcans Puracé, Cotopaxi, Chimborazo et Pichincha, constituent les étapes géo-touristiques incontournables. Le périple de Humboldt débute à Bogotá, passe par le village de Fusagasugà puis atteint le col du Quindio, qu'il immortalise dans la fameuse gravure des porteurs ou *cargueros* que nous étudions plus loin<sup>38</sup>. Ensuite, il traverse la ville de Cartago, fait un détour par Popayan pour récupérer le jeune savant José Caldas et termine par une halte dans la ville frontière de Pasto, le temps de fêter la Noël de 1801<sup>39</sup>. De là, il poursuit vers le sud par le territoire équatorien. Il franchit la ville d'Ibarra et arrive à Quito en ayant tenté avant l'ascension du Chimborazo, considéré alors le plus haut sommet du monde<sup>40</sup>. Presque trente ans plus tard, le jeune disciple du savant prussien, Jean-Baptiste Boussingault, suit le même chemin de Popayan à Quito<sup>41</sup>. Soixante-dix ans après, le docteur Saffray tente encore ce circuit andin. Mais la guerre civile étant intense dans cette région, il doit renoncer à aller jusqu'à Quito et fait demi tour à Popayan<sup>42</sup>. Enfin, le naturaliste Alcide d'Orbigny mérite une mention particulière, car bien qu'il n'ait jamais foulé le sol de la Grande Colombie, il participe à l'élaboration d'un récit imaginaire qui concentre ces trois principaux périples de Humboldt. Il décrit la remontée du fleuve Orénoque par le fleuve Apure, puis celle du fleuve Magdalena et enfin la traversée des Andes jusqu'à Guayaquil. La description de cette expédition apparaît dans le *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*, publié en 1836, sans explications sur l'emprunt d'autres sources.

<sup>38</sup> Il s'agit d'un col de 3500 mètres qui était très difficile à franchir pour les mules à cause de l'altitude et de la boue. C'est ici qu'Humboldt rencontre les *cargueros* ou porteurs représentés dans la gravure *Passage du Quindio* qui apparaît dans *Vues de Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* et que nous examinons dans le chapitre II.

<sup>39</sup> Popayan est la ville où habite le jeune savant Francisco José de Caldas. Ce naturaliste colombien, compagnon d'expédition de Humboldt, devient plus tard martyr de la Révolution. Il est fusillé par les Espagnols en 1816.

<sup>40</sup> En 1802, les sommets de l'Himalaya ne sont pas encore répertoriés, c'est pourquoi plusieurs scientifiques dont Alexandre de Humboldt souhaitent réaliser l'ascension du Chimborazo. Humboldt accomplit cet exploit en solitaire, sans la compagnie habituelle d'Aimé Bonpland ou José Caldas. La quête de la gloire individuelle marque ce périple équatorien et semble distendre les relations avec le jeune savant José Caldas. Voir lettre envoyée par José Caldas à José Celestino Mutis en 1802 dans Alberto Castrillón, *Alexandre de Humboldt et la géographie des plantes : le développement d'un nouveau concept de milieu*, Thèse en Histoire contemporaine, Lille, 1995. Voir aussi M. Gayet, *Alexandre de Humboldt*, op.cit., p. 121.

<sup>41</sup> Le voyage de Bogotá à l'Équateur de Jean-Baptiste Boussingault est décrit dans J.-B. Boussingault, *Mémoires (1830-1832)*, Paris, Typo Chamerot et Renouard, 1905, vol. V.

<sup>42</sup> Le général Mosquera est élu président des Etats-Unis de Colombie en 1866, mais ses mesures dictatoriales provoquent un coup d'état mené en partie par le général Santos Acosta. Le voyage de Charles Saffray est rythmé par ses conflits d'ordre civil. Voir C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade, 1869 », *Le tour du monde*, Paris, 1872, 2<sup>e</sup> semestre et 1873, 1<sup>er</sup> semestre.

Cet ouvrage comporte néanmoins de nombreuses illustrations qui contribuent à forger chez les lecteurs un important imaginaire grand-colombien, nous le découvrirons plus loin.

D'autres voyageurs, moins nombreux, préfèrent s'écarter des pas de Humboldt. Le marin et commerçant Gabriel Lafond de Lurcy par exemple, pratique le cabotage par les ports de l'océan Pacifique. Il accoste d'abord par la mer de Caraïbes devant Panamá, puis traverse l'isthme à cheval pour poursuivre le long de la côte Pacifique. L'artiste Ernest Charton emprunte aussi la route du Pacifique pour se rendre en Californie avant de se faire déposséder aux îles Galápagos<sup>43</sup>. Une fois sur cette façade Pacifique, le cours du fleuve Guayaquil est celui qui relie le plus facilement les villes andines, dont Quito. En 1862, Ernest Charton emprunte ce chemin et le décrit cinq ans plus tard dans la revue *Le tour du monde*<sup>44</sup>. Pendant les années 1880, malgré l'usage des bateaux à vapeur, il faut encore six à huit jours à Ernest Michel pour rejoindre Quito par le rio Guayaquil<sup>45</sup>. D'autres visiteurs sont attirés davantage par l'isthme de Panamá. L'ingénieur Armand Reclus, par exemple, s'intéresse uniquement au projet de percement du canal<sup>46</sup>. Des explorateurs plus intrépides, comme Joseph de Brettes et Elisée Reclus, s'aventurent dans la Sierra Nevada qui est le plus haut massif montagneux de la région. Elisée Reclus, rêve d'arpenter ses basses pentes afin de fonder un petit établissement agricole<sup>47</sup>. Joseph de Brettes, ambitionne lui, atteindre le sommet à 5700 mètres puis chercher le contact avec les Indiens arhouaques afin de partager ses observations avec la Société d'Anthropologie de Paris<sup>48</sup>.

Dans la deuxième moitié du siècle, la modernisation des moyens de transport facilite considérablement les déplacements des voyageurs. Le bateau à vapeur, par exemple, ramène la traversée de l'Atlantique à 15 jours en 1900, alors qu'il fallait en moyenne 35 jours au début du siècle<sup>49</sup>. À partir des années 1880, la présence de voyageurs européens en Amérique équinoxiale n'est donc plus un motif de curiosité. Pour se mouvoir à l'intérieur des terres, en revanche, les voyageurs restent dépendants des modes traditionnels. Les chevaux, les mules et les pirogues demeurent les seuls moyens pour traverser certaines contrées. L'équipe d'accompagnateurs indiens, qui font aussi office de guides, porteurs, chasseurs, pêcheurs, rameurs et cuisiniers, est alors indispensable à la réussite de ces expéditions. Sans leur connaissance du milieu de la jungle, aucun de ces exploits n'aurait été possible.

---

<sup>43</sup> Ernest Charton part de Valparaíso en direction de la Californie avec le projet de faire fortune dans les mines d'or. Ses associés escrocs l'abandonnent aux îles Galápagos. Le voyageur publie un récit de ses mésaventures intitulé, *Vol d'un navire dans l'océan Pacifique en 1848*, Paris, Firmin Didot Frères, 1854.

<sup>44</sup> Voir E. Charton, « Quito, République de l'Équateur, 1862 », *Le tour du monde*, Paris, Hachette, 1867, p. 401-416.

<sup>45</sup> Selon Ernest Michel, le trajet entre Guayaquil et Quito comportait 80 lieues par voie terrestre, qui devaient se réaliser en voiture ou à cheval. Voir E. Michel, *À travers l'Hémisphère sud ou mon second voyage autour du monde*, Paris, Librairie Victor Palmé, 1888, vol. II, p. 3.

<sup>46</sup> Armand Reclus voyage à Panamá avec Lucien Bonaparte Wyse entre 1876 et 1878. Il élabore le projet Wyse-Reclus qui est ensuite confié à Ferdinand de Lesseps. En 1882 il démissionne du poste d'Agent supérieure sous l'autorité de Lesseps. Voir A. Reclus, *Panamá et Darien, Voyage d'exploration*, Paris, Librairie Hachette, 1881.

<sup>47</sup> En 1857, l'association d'exploitation agricole d'Elisée Reclus avec le compatriote Chassaing, échoue. Malade et sans un sou en poche, il retourne en France le mois de juillet de la même année. Voir J. D. Vincent, *Elisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2010.

<sup>48</sup> Entre 1891 et 1895, Joseph de Brettes escalade la Sierra Nevada et explore la Guajira. Il est chargé d'une mission scientifique et économique par le gouvernement français. Voir J. de Brettes, « Les Indiens Arhouaques-Kaggabas », *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. IV, 16 Avril, Paris, 1903, p. 318-357.

<sup>49</sup> Chiffres extraits de Géraldine Rieucou, « Compter les émigrants au XIX<sup>e</sup> siècle. Questions de méthode et de définition », *Revue de migrations internationales*, vol. 15, n° 15-3, Paris, 1999, p. 244.

## 2. Les livres de voyage illustrés, de véritables objets de luxe

Ce corpus très diversifié, implique une analyse particulière selon le type de document examiné. Certaines sources iconographiques compilées dans cette étude comprennent des images imprimées alors que d'autres se composent des œuvres graphiques originales. La plupart des documents imprimés compris dans notre corpus consistent en gravures, lithographies et photographies. Les œuvres originales peuvent comprendre des simples croquis ou dessins mais aussi des aquarelles et des tableaux à l'huile, plus élaborés. Les sources textuelles, elles, proviennent des récits de voyages édités pour la plupart à Paris. Cependant, il existe une distinction assez nette entre les relations de voyage publiées à l'orée du siècle et celles qui apparaissent après 1860.

La première vague des voyageurs francophones qui arrive avant 1850 en Amérique équinoxiale, est fascinée par les publications et la médiatisation que suscite le voyage de Humboldt et Bonpland<sup>50</sup>. Plusieurs de ces aventuriers rêvent de publier leurs souvenirs et d'accéder aussi à la célébrité. Nous avons retenu dans notre corpus, onze voyageurs du début du siècle qui réussissent à publier des récits illustrés à leur retour en France. Il s'agit des auteurs célibataires qui partagent non seulement les ambitions mais aussi les origines sociales du mentor prussien. La moitié de ces écrivains voyageurs sont issus de milieux aristocratiques et descendent de familles d'officiers. Le marin Gabriel Lafond de Lurcy, le naturaliste Alcide d'Orbigny, les chargés d'affaires Gaspard Mollien et les diplomates Auguste Le Moyne et baron Gros, proviennent de familles nobles ou acquièrent leurs titres de noblesse de leur vivant<sup>51</sup>. La formation scientifique et artistique que partagent ces voyageurs semble d'ailleurs aussi solide que les contacts qui les permettent de publier leurs écrits en France. Dans ce groupe de voyageurs, le premier à publier un récit illustré après Humboldt est le chargé de mission, Gaspard Mollien. Dans son *Voyage dans la République de Colombia*, il évoque ses impressions sur les guerres d'indépendance, les recrutements forcés et l'activité ralentie des imprimeries. Dès sa publication en 1824, il suscite une vive

---

<sup>50</sup> Ils se réfèrent aux textes de Humboldt dans leurs récits. Humboldt se trouve avec Bonpland dans la ville vénézuélienne de San Fernando de Apuré le 27 Mars 1800, près à remonter le fleuve Orénoque. Humboldt, *Voyage*, *op.cit.*, vol. II.

<sup>51</sup> Jean-Baptiste Louis Gros est le fils d'un employé de la duchesse de Bourbon. En 1830, pendant ses premières missions diplomatiques en Egypte, le roi Charles X lui concède le titre de baron. Voir P. Moreno de Angel, *El Daguerrotipo*, *op. cit.*, p. 49-50. Gaspard Mollien est fils d'un commis de la marine royale, fonction honorable et recherchée à l'époque monarchique. Voir V. Azimi, « Les Premiers commis de la marine au XVIIIe siècle », *Revue historique de droit français et étranger*, 2003, vol. 81, N°4, p. 503-525.

réprobation chez les Colombiens qui l'accusent d'espionnage<sup>52</sup>. En l'état, ses témoignages sur les guerres choquent moins que les critiques émises sur Bolivar<sup>53</sup>. L'incorporation de gravures des habitants indigènes dans un style nouveau et inattendu ne contribue pas, non plus, à l'apaisement des lecteurs, nous y reviendrons<sup>54</sup>. D'autres voyageurs recherchent la fortune et les honneurs que les défaites napoléoniennes avaient proscrits en France. C'est le cas du marin Gabriel Lafond de Lurcy qui participe aux guerres d'indépendance dès ses dix-neuf ans, en se mettant au service de la marine révolutionnaire péruvienne. Mais la célébrité de cet orphelin de la Révolution provient moins de ses performances militaires que de la publication de *Voyages autour du Monde et naufrages célèbres*. Dès sa publication en 1843, une importante polémique naît encore autour d'une lettre attribuée au général San Martin<sup>55</sup>. Pendant cette première période, si les artistes voyageurs sont plus nombreux nous pouvons remarquer que même les scientifiques partagent une solide formation artistique. Cependant les artistes voyageurs se distinguent par des origines sociales plus modestes. Notre corpus comprend cinq peintres voyageurs présents en Amérique équatoriale avant 1850 : Jean-Baptiste Louis Gros, Auguste Le Moyne, Désiré Roulin, Ernest Charton et Léon Gauthier. À l'exception du diplomate Auguste Le Moyne, mais en incluant le baron Gros, tous ces artistes nomades proviennent des milieux populaires ou de familles bourgeoises « appauvries<sup>56</sup> ». Ainsi, ceux qui n'occupent pas de postes diplomatiques, vendent des portraits ou bien donnent de cours pour financer leur périple sud-américain<sup>57</sup>. En revanche, parmi les

<sup>52</sup> Gaspard Mollien arrive en Colombie sans mission officielle. La publication de son *Voyage* provoque des accusations d'espionnage dans le journal, *La Gazeta de Santa Fé*, du 6 Août, 1826. Mollien est surpris de ne voir à Bogotá que trois imprimeries, « rarement occupées », et deux journaux hebdomadaires. Voir G. Mollien, *Voyage, op.cit.* vol. I, p. 282.

<sup>53</sup> Plusieurs voyageurs francophones signalent des recrutements forcés qui semblent se dérouler tout au long du siècle. Gaspard Mollien croise aux alentours de Moniquira, un soldat « recruteur » avec « deux enfans les mains liées derrière le dos » qui étaient suivis par leur mère, « fondant en larmes ». Voir G. Mollien, *Voyage, op.cit.*, vol. I, p. 240. Le docteur Saffray publie une gravure d'Alphonse de Neuville avec des « volontaires » ironiquement enchaînés. Voir C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade », *Le Tour du monde*, 1869, p.114. L'artiste voyageur Auguste Morisot témoigne aussi dans son journal personnel des recrutements forcés au Venezuela pendant le dernier gouvernement de Guzman Blanco. Voir A. Morisot, *Diario de Auguste Morisot*, 1886-1887, 2002, p. 184.

<sup>54</sup> Il s'agit des gravures réalisées par le docteur Roulin sur les Indiens des alentours de Bogotá qui apparaissent dans Gaspard Théodore Mollien, *Voyage dans la République de Colombia en 1823*, Paris, Arthus Bertrand, 1824, t. I et II.

<sup>55</sup> La *Carta Lafond* est une lettre qui date de 1822, attribuée au général San Martin selon Gabriel Lafond de Lurcy. Jusqu'à nos jours les historiens débattent sur l'authenticité de cette lettre qui s'adressait à Bolivar et qui traite des problèmes militaires et rivalités politiques interrégionales de la fin des guerres d'indépendance. Ses gravures des baigneuses exotiques dénudées, qui contribuent au succès du récit en France, sont examinées dans le premier chapitre.

<sup>56</sup> Expression empruntée à Marguerite Combes du titre de son livre, *Pauvre et aventureuse Bourgeoisie : Roulin et ses amis (1796-1874)*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1928.

<sup>57</sup> Le docteur Roulin est contacté en 1824 par Francisco Zea avec Jean-Baptiste Boussingault et Justin Marie Goudot pour créer un centre scientifique en Grande Colombie. Ses soucis d'argent expliquent en grande partie son acceptation du poste en Colombie. Suite au défaut de paiement par le gouvernement colombien, il dessine, renoue avec son métier de médecin et devient ingénieur pour le compte de diverses compagnies privées. Voir M. Combes, *Pauvre, op. cit.*, p. 68, 74-75.

explorateurs de cette époque, seul le scientifique Jean-Baptiste Boussingault partage l'origine humble des artistes voyageurs.

Les voyageurs écrivains de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont des auteurs des livres luxueux. Leur grande valeur se mesure à leur prix mais aussi à leur aspect extérieur. Habillés d'une reliure en cuir et décorés d'illustrations provenant de minutieuses gravures sur métal, les livres de voyage du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle sont destinés à un public de collectionneurs aisés. Leur fabrication passait par le lent et coûteux processus de l'estampe en métal qui exigeait des tirages à part et un savoir faire très précis. Ce procédé hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle, se distingue de celui utilisé dans l'estampe sur bois de *fil*, du fait qu'il exige des gestes plus précis et implique l'impression des gravures sur des feuilles séparées. Cette contrainte limite le nombre de gravures et impose leur regroupement au centre ou au début de l'ouvrage. Cette entrave réduit surtout la complémentarité entre le texte et l'image. Les gravures sur métal de ces premiers livres illustrés sont celles qui concentrent la plupart des analyses du premier chapitre. Parmi les ouvrages examinés, plusieurs constituent des succès littéraires de l'époque. *L'Atlas Pittoresque* de Humboldt est l'exemple par excellence du livre précieux illustré<sup>58</sup>. L'édition monumentale de 1810, en format *grand in-folio* de presque quarante centimètres de hauteur et qui comporte un nombre alors considérable de soixante neuf gravures, constitue une création exceptionnelle de l'éditeur Schoell, cofinancée par Humboldt (Figure 7). Malheureusement, parmi ces illustrations, seule une représente des femmes. Il s'agit du fameux *Rocher d'Inti-Guaicu* que nous examinons dans le premier chapitre. Six ans plus tard, apparaît une version plus succincte de *L'Atlas Pittoresque* fusionnée avec *Vues de Cordillères*. Le souci de rentabilité semble avoir motivé cette nouvelle édition où le nombre d'images est réduit à dix-neuf<sup>59</sup>. Ce format compact correspond aux livres les plus vendus de l'époque. Tout en gardant l'aspect luxueux de sa couverture en cuir, il ne dépasse pas les 25 centimètres de hauteur, comme le *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* d'Alcide d'Orbigny. Ce dernier, publié pour la première fois en 1836 par l'éditeur Tenré à Paris, contient plusieurs gravures sur acier dessinées par Jules Boilly et étudiées plus loin. Dans ces illustrations, contrairement à *Vue de Cordillères*, les femmes grand-colombiennes occupent

---

<sup>58</sup> Cet ouvrage est plus connu sous le titre de *Vues des Cordillères et Monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Il comporte majoritairement des dessins sur le Mexique et le Pérou. La première édition est éditée par F. Schoell à Paris entre 1810 et 1835, dont les deux volumes de l'*Atlas* dans le format *grand in folio*, la plus grande taille existante. La plupart des planches sont gravées sur cuivre au burin, quelques unes sont en aquatinte et une seule est imprimée en couleur, celle du Chimborazo. Voir Malte Brun, *Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire*, Paris, F. Buisson, vol. IV, p. 116-117.

<sup>59</sup> Il s'agit de *Vues des Cordillères et Munumens des peuples Indigènes de l'Amérique*, édité par La Librairie Grecque-Latine-Allemande, à Paris en 1816, 2 vol. in-8°. Sur les 69 planches originales de l'*Atlas pittoresque*, seulement 19 ont été gardées. Le *Rocher d'Inti-Guaicu*, par exemple, n'apparaît plus dans cette version.



une place de premier choix. La réussite du *Voyage* d'Alcide d'Orbigny reste manifestement indépendante du coût du livre qui était alors de 15 francs, l'équivalent de trois fois le salaire journalier d'un artisan qualifié en France<sup>60</sup>. Cet onéreux *Voyage* inspire sans doute un autre beau succès de la littérature viatique, le *Voyage autour du monde et naufrages célèbres* de Gabriel Lafond de Lurcy où les gravures de Collignon sont d'une exécution remarquable<sup>61</sup>. Cinq de ces gravures figurant des nymphes et des baigneuses exotiques font l'objet de nos réflexions dans le premier chapitre. Après un premier tome sur l'Amérique espagnole, le *Voyage* de Gabriel Lafond de Lurcy connaît huit tomes successifs et plusieurs rééditions avec de titres différents dont *Fragments de voyage autour du monde*. Dès 1861, il adopte le format périodique, le nouveau support plus économique qui permet l'accès des récits de voyages à un plus grand nombre des lecteurs.

### 3. L'apparition des revues de voyage : 1860-1900

Pendant le Second Empire, les voyageurs francophones qui partent dans les anciens territoires grand-colombiens se font plus nombreux. Les progrès techniques réalisés par la navigation à vapeur réduisent la durée de la traversée atlantique et encouragent des nouveaux départs y compris ceux des femmes<sup>62</sup>. Le temps devient désormais un critère important pour ces nouveaux voyageurs qui n'attendent plus le retour en France pour faire publier leurs souvenirs. Le lancement de la revue *Le tour du monde* joue un rôle déterminant. À partir de 1860, les voyageurs vont préférer envoyer leurs manuscrits et croquis directement à la revue, afin d'éditer plus rapidement leurs récits. Parmi les seize auteurs voyageurs de la seconde moitié du siècle, huit écrivent pour *Le tour du monde*. Paradoxalement, ce sont les auteurs scientifiques qui choisissent cette tribune populaire pour faire diffuser leurs idées<sup>63</sup>. Charles Saffray, Jules Crevaux et Eugène Lejanne, qui ont une formation médicale, envoient

<sup>60</sup> Le voyage d'Alcide d'Orbigny est réédité sous le titre *Voyage dans les deux Amériques, augmenté de renseignements exacts jusqu'en 1853 sur les différents états du Nouveau monde* en 1853, 1859 et 1867. Les prix des livres des voyages sont étudiés dans J. M. Quérard, *La France Littéraire ou dictionnaire bibliographique*, Firmin Didot Frères, Paris, 1835, vol. VII, p. 563-564. Le *Voyage* d'Alcide d'Orbigny est aussi publié par livraisons de seize pages avec quatre vignettes. En comparaison, les deux tomes du *Voyage pittoresque autour du Monde*, de Dumont D'Urville, édité aussi par Tenré et Dupuy en 1833, coûtaient également 15 francs par tome. Voir, *Registre des renseignements statistiques*, canton de Sancy (1857-1866), extrait de Stauner, *Prix et salaires au XIX<sup>e</sup> siècle*, blog, publié en Mars 2012.

<sup>61</sup> *Le Voyage autour du monde et naufrages célèbres* de Gabriel Lafond de Lurcy est publié en huit tomes par l'éditeur Pourrat et frères à Paris, entre 1843 et 1844. Le premier tome traite du Mexique et du Guatemala et comporte huit gravures en noir et blanc et en couleurs dont plusieurs de Collignon et Lechar. La plupart des gravures analysées ci-après, traitent de la Grande Colombie et sont extraites du deuxième tome.

<sup>62</sup> Voir fiches, *Voyageurs Francophones en Amérique équinoxiale 1850-1900*.

<sup>63</sup> Édouard André, Joseph de Brettes, Jean Chaffanjon, Jules Crevaux, Elisée Reclus, Armand Reclus, Charles Saffray et Charles Weiner publient dans la revue *Le Tour du monde*. Elisée Reclus choisit le format livre pour la publication de son *Voyage à la Sierra Nevada de Santa Marta*, mais publie d'autres voyages dans cette revue.

régulièrement leurs manuscrits à cette revue<sup>64</sup>. Les frères Elisée et Armand Reclus, ainsi que Charles Weiner et Jean Chaffanjon, qui réalisent des cartes détaillées de leurs périple et dont certaines inspirent les cartographes locaux, comptent aussi sur *Le tour du Monde* pour faire connaître leurs sérieuses constatations. Le même réflexe est constaté chez les voyageurs en mission officielle et déjà qualifiée « d'ethnographique ». L'anthropologue en herbe, Joseph de Brettes et le botaniste Édouard André, se servent également de ce périodique pour faire connaître leur expédition au plus grand nombre<sup>65</sup>. Seuls les voyageurs atypiques, plus discrets ou moins pressés, choisissent le format traditionnel du livre, dans cette fin de siècle. C'est le cas du voyageur Ernest Michel, un ancien camérier secret du Pape, qui fait publier en 1883 un livre avec des photogravures assez rares de l'Équateur, signées par Gauthier Saint-Elme<sup>66</sup>. Léontine Roncayolo et Marie Saint Gauthier emploient également le format livre et les nouvelles techniques de la photogravure pour diffuser leurs souvenirs du Vénézuëla et de la Colombie.<sup>67</sup> L'ingénieur et entrepreneur Georges Brisson, n'a pas, lui non plus, recours aux revues de vulgarisation. Comme ses activités de prospection de mines doivent rester plutôt confidentielles, il préfère publier ses souvenirs en espagnol et à Bogotá.<sup>68</sup> Quant à l'unique artiste confirmé de cette vague de fin de siècle, Auguste Morisot, ancien élève de l'école de Beaux-arts de Lyon, il compte essentiellement sur son compagnon expérimenté, Jean Chaffanjon, pour faire connaître son Art. Seulement, ce dernier ne publie aucun dessin de l'artiste, préférant envoyer ses propres photos au *Tour du monde* plutôt que le travail de son associé. Comme dans l'expédition de La Condamine, les rivalités entre voyageurs rythment

---

<sup>64</sup> Charles Saffray est médecin et botaniste quand il arrive en 1869 en Colombie. Jules Crevaux est aussi médecin du prestigieux corps de la Marine de l'École Navale de Brest. C'est là que Jules Crevaux rencontre le pharmacien Eugène Lejanne, qui devient son compagnon de voyage lors de son expédition de 1880 en Colombie et au Vénézuëla. Voir fiches des voyageurs en annexe et Erwan Chartier-Le Floch, « Eugène Lejanne, un breton en Amazonie », *Journal numérique*, Année 2009.

<sup>66</sup> Les photogravures de Gauthier Saint-Elme que nous avons retenues concernent l'Équateur et le Panamá. Voir E. Michel, *À travers l'Hémisphère sud ou mon second voyage autour du monde*, Paris, Librairie Victor Palmé, 1888, vol. II, p. 446.

<sup>67</sup> Voir L. de Roncayolo *Au Venezuela, 1876-1892: souvenirs*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1895, p. 208 et M. Saint Gauthier, *Voyage en Colombie de Sœur Marie Saint-Gautier, assistante des sœurs de Charité de la Présentation de la Sainte Vierge, de novembre 1890 à janvier 1892*, Paris, Imprimerie Barbot-Berruer, 1893, p. 246.

<sup>68</sup> L'expédition de Georges Brisson qui débute à Medellín pour aboutir à la région du Choco, est financée par la *Société Exploratrice du Choco*, créée par un groupe d'investisseurs privés dont le médecin et géographe reconnu de Medellín, Manuel Uribe Angel. Georges Brisson est associé à cette société en tant que membre industriel. Voir G. Brisson, *Viajes por Colombia en los años 1891 à 1897*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1899.

parfois ces expéditions<sup>69</sup>. Du coup, les dessins d'Auguste Morisot restent inconnus du grand public jusqu'en 2002<sup>70</sup>.

L'origine sociale des voyageurs scientifiques n'est pas sans rapport avec leur intense collaboration avec *Le tour du monde*. Contrairement aux premiers naturalistes d'origine aristocratique, ceux de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle proviennent de milieux plus modestes et semblent disposer d'une moindre capacité financière. Ils appartiennent à une petite bourgeoisie très instruite, comme la famille protestante des frères Reclus, mais aussi à des milieux plus populaires comme celui de l'artiste Auguste Morisot et du jardinier devenu par la suite botaniste Édouard André<sup>71</sup>. Mis à part Joseph de Brettes et Alexis de Gabriac, aucun voyageur de ce second groupe n'est d'origine noble<sup>72</sup>. Or, pour ces voyageurs aux bourses maigrement garnies, le cofinancement d'un livre illustré aurait été probablement impossible. L'absence d'apport financier initial ainsi que le nombre important d'images incorporées directement par la revue, expliquent sans doutes l'attraction des voyageurs pour ces nouvelles revues hebdomadaires. En revanche, la coopération avec ses revues entraîne une diminution de la maîtrise des voyageurs sur leurs publications. Si d'un côté ces périodiques favorisent la célébrité des auteurs, d'un autre côté, ils réduisent leur contrôle sur les résultats finaux.

Les années 1860 constituent ainsi un tournant irréversible dans la littérature de voyages en France. Les inventions majeures qui proviennent d'Angleterre et notamment dans le domaine de la gravure, élargissent les capacités des éditeurs. Le nouveau procédé d'impression qui ne se sert plus de la surface du bois composée de fibres horizontales, appelé le bois de *fil*, mais des fibres verticales, appelées le bois de *bout*, permet d'améliorer non seulement les capacités graphiques mais aussi le rendement. Les bois plus durs utilisés pour cette xylographie, comme le buis, s'avèrent plus résistants que les plaques en cuivre ou en acier qui avaient tendance à se déformer au-delà d'un certain nombre d'impressions. Cette nouvelle technique autorise surtout l'impression du texte et des gravures sur la même page, d'où un gain de temps appréciable pour les imprimeurs. D'après le graveur anglais Thomas Bewick, génie du

---

<sup>69</sup> Les voyages de La Condamine au Pérou ainsi que les expéditions de Pizarro et Orellana dans L'Amazonie, connaissent un climat de compétition et d'inimitié constant. Voir H. Minguet, *Charles Marie de la Condamine, Voyages sur l'Amazonie*, Paris, La Découverte, 1981.

<sup>70</sup> La fondation Cisneros publie pour la première fois le journal de voyage d'Auguste Morisot traduit en espagnol. Voir A. Morisot, *Diario de Auguste Morisot, 1886-1887*, Bogotá, Editorial Planeta, 2002.

<sup>71</sup> La biographie d'Elisée Reclus apparaît aussi dans J.-D. Vincent, *Elisée Reclus. Géographe, anarchiste, écologiste*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2010, p. 11-20. Quant à Auguste Morisot, orphelin d'un père maître d'hôtel, il doit travailler assez jeune dans les ateliers de soie de la région lyonnaise. En 1880, alors qu'il a 23 ans, il s'inscrit à l'École de Beaux-arts de Lyon. Voir étude préliminaire de Garcia Castro, dans A. Morisot, *Diario, op.cit.*, p. 17.

<sup>72</sup> Joseph de Brettes arpente la région du Magdalena en Colombie entre 1890 et 1896.

bois de bout, on pouvait graver jusqu'à 900 000 exemplaires avec un seul bloc de bois<sup>73</sup>. Exagération ou pas, cette innovation se développe rapidement en France avec l'introduction en 1833 par Édouard Charton. Ce dernier emprunte la même technique que celle du *Penny Magazine* de Londres, nouveau magazine illustré à succès. Ainsi, l'arrivée de la xylographie en France est concomitante au lancement du *Magasin Pittoresque*, la première revue dirigée par le frère de l'artiste-voyageur, Ernest Charton<sup>74</sup>. L'éditeur du premier magazine illustré à vocation populaire est donc le même qui lancera en 1860, *Le tour du monde*, la plus importante revue éditrice des voyageurs jusqu'en 1914. L'intégration de nouvelles techniques de l'estampe ainsi que l'adoption du format périodique permettent de réduire nettement les coûts, même si la pagination prévoyait encore une reliure en livre.

La profusion d'illustrations caractérise ce périodique et confirme qu'il vise un lectorat populaire. Même si l'alphabétisation progresse en France, les illustrations sont toujours considérées comme un excellent moyen de diffuser les idées. L'éditeur du *Tour du monde*, Édouard Charton, avouait d'ailleurs ce pouvoir de l'image dès le lancement du *Magasin Pittoresque* : « c'est lui (le dessin) qui répondra des lacunes du texte, et qui remplacera la lecture chez ceux que la lecture fatigue »<sup>75</sup>. Comme le montre le tableau ci-dessous, à la fin des années 1870, *Le tour du monde* atteint le rapport imbattable d'une illustration par page<sup>76</sup>. Néanmoins, un déclin commence à apparaître dans la qualité des images. La vitesse et la recherche de rentabilité ainsi que le remplacement du dessin par la photogravure, diminuent petit à petit le rôle des artistes et des graveurs. Le recours à des moyens plus rapides de duplication de l'image produit des modifications irréversibles. Avec la photogravure, par exemple, il n'est plus besoin de dessinateurs pour transposer le croquis sur le bois. Les graveurs deviennent de simples retoucheurs. Seules les imperfections liées au temps de pose, c'est à dire à l'aspect flou, demandent encore la main des dessinateurs. La plupart de gravures et photogravures compilées dans notre thèse proviennent de la revue *Le tour du monde*. Mais rares sont les exemplaires originaux conservés aux archives de la Bibliothèque

---

<sup>73</sup> L'artiste anglais Bewick réalise également des exemplaires pour un journal du Newcastle. Voir Georges E. Mackeley, *Wood engraving*, Gresham Books, Oxfordshire, 1985, p.15.

<sup>74</sup> *Le Magasin Pittoresque* est un recueil hebdomadaire illustré, l'équivalent du *Penny Magazine* londonien qui avait été créé en 1832. Édouard Charton voyage personnellement à Londres et emprunte les fameuses gravures en bois de bout pour le démarrage de la revue.

<sup>75</sup> Il s'agit de la vision d'Édouard Charton qui apparaît dans le premier tome du *Magasin Pittoresque*, 1833, p.11. Voir M. L. Aurenche, « L'invention des magazines illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle, d'après la « Correspondance générale d'Édouard Charton (1824-1890) », dans Dossiers 1, « La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique », *Médias 19* (en ligne), 2012.

<sup>76</sup> Voir tableau *Revues illustrées au XIX<sup>e</sup> siècle en France*.

Richelieu à Paris<sup>77</sup>. Les sources photographiques sont en revanche nettement moins nombreuses. Une partie des photographies étudiées dans cette thèse proviennent des livres de voyages publiés après les années 1880<sup>78</sup>. L'autre partie constituée de clichés non publiés, émane surtout des photographes anonymes et est conservée à la Bibliothèque Richelieu dans le département des Cartes et Plans. Ces photographies qui permettent de saisir les évolutions comme les persistances des certains sujets dans l'iconographie féminine exotique, sont analysées dans les deux derniers chapitres.

#### Rapport d'images par page dans la revue *Le Tour du monde*

Voyageur	Titre du récit	Date de livraison	Périple et nombre de pages <sup>79</sup>	Nombre de gravures par page	ratio gravures/pages
Dr Saffray	<i>Voyage à la Nouvelle Grenade</i>	1873/1 <sup>er</sup> semestre	Périple <i>Medellin Antioquia</i> -16 p. Périple <i>Rio Verde-Manizales</i> -16 p. Périple- <i>La Vallée du Cauca</i> -16 p.	11 gravures / 16 p. 12 gravures /16 p. 11 gravures /16 p.	34/48  0.7 / page
É. André	<i>L'Amérique Équinoxiale</i>	1877/ 2 <sup>e</sup> semestre	15 p. /périple 4-périples=60 p.	64 gravures /60 p. (dont 45 d'É. Riou)	64/60 1.1 / page
É. André	<i>L'Amérique Équinoxiale</i>	1879/1 <sup>er</sup> semestre	15 p. /périple 3-périples=45 p.	37 gravures /45 p. ( dont 15 d'É. Riou)	37/45 0.82 / page
É. André	<i>L'Amérique Équinoxiale</i>	1879/ 2 <sup>e</sup> semestre	15 p. /périple 5-périples=75 p.	74 gravures /75 P. (dont 50 d'É. Riou)	74/75 0.98 / page

### III. L'analyse des textes

#### 1. Difficultés liées aux sources iconographiques

L'exploitation des documents produits par les voyageurs n'est pas exempte des difficultés. Les obstacles liés à la consultation ont largement contribué à limiter la compilation que je voulais entreprendre au départ. L'ensemble de l'iconographie féminine produite par la littérature de voyages se trouve effectivement très dispersée. Si la majorité des chroniques et illustrations examinées pour l'élaboration de cette thèse proviennent des livres et revues des

<sup>77</sup> L'évolution des techniques d'impression est stimulée par une demande croissante de la part des nouveaux lecteurs. Impulsée notamment par la loi Guizot, l'alphabétisation est presque générale et notamment parmi la population masculine, puisque 82% des conscrits savent lire et écrire vers 1875. Ainsi, le nombre des titres publiés passe de 3 357 en 1815 à 14 195 en 1875 et l'augmentation du tirage moyen passe de 3 000 exemplaires en 1860 à 11 000 en 1900. Des chiffres qui démontrent la croissance fulgurante du nombre des lecteurs et l'importance qu'acquiert le livre et sa lecture en France. Voir R. Chartier et H. J. Martin, *Histoire de l'édition française*, vol. III., Paris, Fayard, 1990, p. 8-31.

<sup>78</sup> Il s'agit des impressions de plaques de verre, des plaques sensibles sèches au gélatino-bromure, et des similigravures.

<sup>79</sup> Les récits des voyageurs sont divisés en périple de 15 à 16 pages. Une livraison peut comporter un, deux et même trois périple d'un même voyageur. En général, une livraison du *Tour du monde* comporte trois à quatre voyageurs différents et le triple ou plus de dessinateurs et graveurs.

voyages publiés en France, une partie importante des productions reste disséminée dans les pays visités par les voyageurs. Ainsi, divers dessins originaux d'Ernest Charton se trouvent éparpillés entre le Chili, l'Argentine et les pays qui conformaient la Grande Colombie de jadis<sup>80</sup>. La plupart des créations de ce voyageur demeurent encore non éditées<sup>81</sup>. En même temps, d'autres productions restent dispersées entre la France et l'Amérique du sud. C'est le cas de l'artiste explorateur du Vénézuéla Auguste Morisot, dont une partie des œuvres se retrouve à Lyon alors que son journal intime et ses dessins sont au Vénézuéla, conservés par la Fondation Cisneros<sup>82</sup>. Face à cet éclatement de sources, certains musées et bibliothèques sont restés hors de ma portée. Ainsi, l'espoir de restituer l'ensemble des pièces manquantes de la représentation féminine sud-américaine demeure encore un rêve à concrétiser. Cette thèse ne prétend donc pas à l'exhaustivité.

Au-delà de la dissémination propre aux sources des voyageurs, reste la complexité de la lecture des sources iconographiques et notamment des productions liées à l'estampe. L'interprétation des images imprimées sur papier dépend toujours de la qualité d'impression et donc de l'état de l'exemplaire tiré, ce qui n'est pas toujours optimale. Pour une analyse approfondie, l'art de la gravure exige l'étude des dessins et même des plaques gravées, afin de déceler clairement les techniques utilisées. Or, la plupart des gravures que j'ai pu examiner pour cette thèse sont constituées de photocopies. Rares sont les exemplaires originaux en bois ou en cuivre que j'ai pu retrouver. Plus délicate encore est l'absence des noms des graveurs, des dessinateurs et même des photographes. La plupart des images photographiques que nous avons examinés dans cette thèse sont des photogravures, c'est-à-dire des plaques de verre à l'albumine ou au collodion qui sont calquées sur du bois. Mais la qualité de ces documents dépend aussi de l'impression. Souvent les images originales en plaques de verre n'existent plus ou restent inaccessibles aux chercheurs<sup>83</sup>. De plus, ces photographies comportent rarement des légendes pour faciliter l'interprétation. Il est donc souvent difficile de déterminer avec exactitude les techniques utilisées et nous devons parfois

---

<sup>80</sup> Quelques 50 aquarelles d'Ernest Charton sont actuellement conservées dans la collection du Banco Central de l'Équateur à Cuenca. Plusieurs porteuses et porteurs se retrouvent aussi dans le Banco de la Republica de Colombie. Ses toiles les plus célèbres sont conservées au Chili au Musée del Carmen de Maipù dont le *18 Septembre de 1845*. Le Musée des Beaux-arts du Chili expose *El Rodeo*, *La Cañada* et le *Cañarcillo*, entre autres.

<sup>81</sup> Malgré le fait que son frère Édouard Charton dirige le journal *L'illustration* entre 1843 et 1844, puis la revue *Le Tour du monde*, entre 1860 et 1890, plusieurs de ses œuvres ne furent pas publiées de son vivant.

<sup>82</sup> Auguste Morisot est le dessinateur officiel de l'exploration confié par le gouvernement à Jean Chaffanjon entre 1866 et 1888. Il est privé des honneurs par son compagnon de voyage, qui publie son voyage avec les dessins d'un autre dessinateur. La fondation Cisneros au Vénézuéla conserve le Fond Morisot avec plus de 3000 documents composés de son journal, ses dessins, ses peintures, des photographies et des notes dispersées.

<sup>83</sup> C'est le cas des plaques en verre réalisées par Jules Crevaux des Indien Guarounos en 1880 et 1881 qui sont actuellement à la BNF dans le département des Cartes et Plans à Paris.

limiter nos observations à des suppositions. Ces difficultés liées à la manipulation et à la lecture des gravures et photogravures du XIX<sup>e</sup> siècle sont inhérentes à un domaine de recherche qui reste encore à approfondir. Avec cette étude nous espérons donc contribuer aussi à la recherche de ces techniques artistiques et artisanales souvent sous-estimées.

## 2. L'ambiguïté des termes raciaux et géographiques

Rien n'est plus flou dans les récits de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle que la terminologie raciale. À partir de la Conquête espagnole et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les mots qui indiquent les origines ethniques des habitants sud-américains véhiculent les plus importantes ambiguïtés. Afin de se soustraire à l'équivoque de cette terminologie, qui est reprise dans la littérature viatique, il est nécessaire de revenir sur le fondement de ces concepts dans ces sociétés fortement hiérarchisées. Contrairement à ce que l'on peut trouver dans la législation nord-américaine où une personne de couleur se définit comme quelqu'un ayant au moins 1/32<sup>e</sup> de sang noir, les lois sud-américaines énumèrent un nombre très important de catégories raciales sans jamais les définir précisément<sup>84</sup>. *Mestizo*, *Mulato*, *Zambo*, *Pardo*, etc., désignaient des mélanges de « races » répertoriées, auxquels la loi attachait des droits et de devoirs spécifiques. L'apparition pendant l'époque coloniale de « cuadros de castas » ou tableaux des types ethniques, était une manière de diffuser et légitimer cette hiérarchisation sociale basée sur les traits physiques<sup>85</sup>. En même temps, aucune de ces races n'était définie biologiquement par la loi. Prouver la catégorie à laquelle on appartenait relevait souvent d'astuces et de stratégies. Plusieurs études ont démontré à quel point la notion de race en Amérique hispanique n'était pas seulement une construction sociale, mais aussi une construction d'identité personnelle en constante évolution<sup>86</sup>. Le nombre d'hommes espagnols ayant immigré depuis la Conquête étant nettement supérieur à celui des femmes espagnoles, les autorités ont souvent fermé les yeux quant aux origines raciales « impures » des femmes que

---

<sup>84</sup> Voir E. A. Kuznesof et notamment son article sur les imbrications entre la race et le genre au XVI<sup>e</sup> siècle, "Ethnic and Gender influences on "Spanish" Creole Society in Colonial Spanish America", *Colonial Latin American Review*, t. IV, New York, NY, 2005. Voir aussi S. Schwartz, « Colonial identities and *Sociedad de Castas* », *Colonial Latin American Review*, vol. IV, 1995.

<sup>85</sup> Bien que la plupart des artistes de *cuadros de castas* proviennent du Mexique et du Pérou, cette forme d'Art a permis aux autorités coloniales de diffuser l'idée d'un ordre social sud-américain basé sur l'apparence physique. Pour une analyse sur la diffusion du système raciste des *castas* à travers l'Art, voir, C. Lopez Beltrán, « Sangre y Temperamento : pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas », dans *Saberes locales : ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, Michoacán, El colegio de Michoacán, 2008, p. 289-330.

<sup>86</sup> Ibidem, p.168.

la plupart d'entre eux ont choisies<sup>87</sup>. Même quand le mariage n'avait pas lieu, l'enfant illégitime était enregistré sur le certificat de baptême paternel, donc selon la « race » du père.

Plus important encore en ce qui nous concerne, plusieurs historiens ont démontré comment cette position privilégiée des femmes leur a permis une plus grande mobilité dans un système racial discriminant. En effet, lors des mariages la suprématie raciale masculine primait, ce qui permettait aux femmes de changer de statut racial en se *fondant* sur celui de leur mari. C'est ainsi que suivant la « race » assignée au mari, une femme pouvait avoir un certificat de baptême dont la *calidad* était celle de femme métisse, puis un certificat de mariage où elle devenait espagnole par le titre : « *mariage d'espagnols*<sup>88</sup> ». Il fallait par la suite, s'appuyer sur les signes extérieurs de richesse du nouveau mari pour légitimer une place de femme blanche dans la société : des vêtements et bijoux ostentatoires, une résidence côtoyant les familles des fonctionnaires espagnols et un nombre imposant de serviteurs, suffisaient pour entrevoir derrière un teint hâlé la blancheur d'une *Doña*. Cette modification raciale pouvait apporter des privilèges très appréciables, ce qui permet de ne pas douter de l'ampleur de telles pratiques<sup>89</sup>. Ces faits engagent à la prudence dans les analyses des représentations féminines émanant des livres de voyages et ce, qu'elles soient textuelles ou iconographiques. Ainsi, quand nous employons le terme *Créole*, s'agit-il davantage d'un habitant grand-colombien de position sociale privilégiée, tel que l'aperçoivent les voyageurs, plutôt que d'une personne de descendance uniquement européenne, comme le prévoyait la loi de l'époque coloniale. Toutefois, certains chroniqueurs sont loin d'être dupes de ces stratégies d'ascension sociale. Ils témoignent d'ailleurs de rencontres avec des « créoles » qui vantent leur descendance purement espagnole alors que leur physionomie leur paraît plutôt douteuse. Le texte ci-dessous de Charles Saffray résume dans un style sincère ce que d'autres visiteurs ont probablement ressenti :

De la couleur, il ne faut point parler. Chacun se vante de descendre en droite ligne d'hidalgos au sang bleu ; mais, en fait, les teintes brunes, jaunes et bistrées que l'on trouve dans presque toutes les familles, démentent cette pureté d'origine, et personne ne s'en préoccupe<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Il est question de 80% des immigrants espagnols en Amérique hispanique étant hommes. Ibidem, p.157.

<sup>88</sup> Traduction par moi-même de la dénomination « *Matrimonio de Españoles* ». Voir E. A. Kuznesof, « Ethnic », *op. cit.*

<sup>89</sup> Des privilèges codifiés juridiquement comme l'accès à l'université, aux charges publiques et l'abolition de certains impôts, étaient réservés aux hommes de « qualité » espagnole, définie en espagnol comme *calidad de Españoles*.

<sup>90</sup> C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade, De Naré à Medellín », *Le Tour du monde*, 1872, 2<sup>e</sup> semestre, p. 120.



La désignation « d'indigène » ou de « métis », comprend également de multiples incertitudes. En règle générale, c'est la tenue et le lieu d'habitat qui détermine l'origine que les voyageurs accordent aux habitants rencontrés. Ainsi, les personnes qu'ils rencontrent dans les zones rurales ou habitant dans des cases indigènes, sont considérées comme Indiennes, même si elles sont Métisses, par leur parents. À l'inverse, la villageoise indigène est considérée Métisse, si elle porte des vêtements à l'occidentale. Les personnes noires, moins souvent représentées, sont rencontrées dans les ports des Caraïbes, le long des fleuves, dans la région colombienne du Choco ou dans les grandes villes en tant que domestiques. Leur dénomination raciale repose, là encore, sur la simple apparence physique. Toutes ces appréciations superficielles, basées sur des caractéristiques anatomiques aussi vagues qu'imprécises, sont sensées indiquer les ethnies des personnes rencontrées. Enfin, pour décrire ces ethnies, les voyageurs se servent d'une terminologie qui traduit l'esprit d'une époque mais qui semble très péjorative aujourd'hui : *sauvages, barbares, non-civilisés, nègres, négresses et négillons*, sont des termes employés constamment par les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, quels que soient leurs milieux sociaux ou leur sexe.

Le terme de la Grande Colombie, qui correspond au cadre géographique de notre thèse, porte également à confusion. Il désigne en effet une région qui se dilate et se contracte continuellement selon les changements politiques. Avant l'obtention de l'indépendance, les limites de la Grande Colombie correspondaient à peu près à la vice-royauté de la Nouvelle Grenade<sup>91</sup>. Seulement, comme la plupart des frontières ne sont pas encore cartographiées, ses limites restaient incertaines. On peut dire dans les grandes lignes qu'elle comprenait les actuels pays de la Colombie, de l'Équateur, du Panamá et du Vénézuéla. Ces pays partagent donc un passé colonial commun qui forge une identité culturelle commune et qui se matérialise par la pratique de la religion catholique, l'usage de la langue espagnole et le métissage culturel. De plus, l'existence d'une interconnexion ancestrale des routes terrestres et fluviales favorisait la conception d'un espace homogène géographiquement. Comme le montre la carte des itinéraires des voyageurs, les voies les plus empruntées traversent régulièrement les frontières de l'Équateur et de la Colombie avec le Venezuela. Pourtant, la Grande Colombie en tant qu'entité politique et rêve territorial de Bolivar, n'existe qu'entre 1819 et 1831. Le terme grande-colombien ou grande-colombienne est donc employé dans notre thèse quand il s'agit de parler des habitants de ces quatre pays, même s'ils sont déjà désagrégés politiquement du rêve bolivarien. Si nous dépassons les dates historiques de la Grande Colombie lorsque nous parlons des habitants de cette région, c'est en tenant compte de cette cohérence culturelle et démographique. Enfin, les zones qui restent floues dans la cartographie de l'époque sont celles qui concentrent des sources de conflits limitrophes après la dissolution de la Grande Colombie. C'est le cas des territoires qui appartiennent aujourd'hui au Brésil, au Costa Rica, au Pérou, au Nicaragua et à la Guyane britannique. De ce fait, notre carte de la Grande Colombie avec les itinéraires des voyageurs ne prétend pas à une précision absolue.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est donc une période de fortes transformations à la fois dans les moyens de transports comme dans la littérature de voyages. Le récit de voyage autrefois réservé à une

---

<sup>91</sup> La vice-royauté de la Nouvelle Grenade, créée par le roi Philippe V en 1717, est la dernière née avec la vice-royauté de la Plata. Voir B. Lavallé, *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 2004.

élite instruite et fortunée, se démocratise et devient une production populaire où les illustrations prennent autant de place que les récits. En Amérique du sud cette littérature soulève un vif intérêt mais ne concerne qu'une partie plus infime de la population, constituée d'hommes instruits créoles. Avant de découvrir les documents produits lors de ces longues expéditions, il convient de restituer les documents dans leur contexte.

### 3. Les contextes croisés

À l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, la situation culturelle de la Nouvelle Grenade est très différente de celle de la France. Les voyageurs français qui retournent au pays peuvent par exemple profiter des moyens qui s'offrent à eux pour publier leurs récits. Dans les grandes villes de la Nouvelle Grenade, en revanche, les moyens qui permettent de diffuser le savoir sont très restreints. En 1800, quand Humboldt et Bonpland arrivent au Vénézuéla, alors que les premiers soulèvements antiespagnols n'ont pas encore eu lieu, la vulgarisation de la culture est contrainte par les entraves de l'Inquisition<sup>92</sup>. L'enseignement est probablement le secteur où les carences sont les plus flagrantes. Il mobilise particulièrement l'intelligentsia créole qui milite pour introduire les sciences et élargir l'accès au savoir, au-delà des élites espagnoles<sup>93</sup>. En effet, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, les corporations universitaires produisent l'exclusion la plus pénalisante. Leurs règlements n'acceptent que les hommes blancs, de naissance légitime et qui peuvent prouver « la pureté » de leur sang espagnol<sup>94</sup>. Les métis, les enfants naturels et les femmes, sont les grands exclus du système. Le manque d'établissements constitue l'autre faiblesse de l'enseignement. Il suffit de relever les institutions existantes dans la capitale de la Vice-royauté à l'aube du siècle pour saisir les carences. La ville de Santa Fé de Bogotá compte deux universités : le *Colegio Major del Rosario* et l'*Universidad de Santo Tomás* et une école publique pour les filles, *La Santa Maria de la Enseñanza*<sup>95</sup>. Pour ces dernières

---

<sup>92</sup> Les premiers soulèvements antimonarchiques éclatent entre 1806 et 1810. L'année 1812 est celle de la contre-attaque des Espagnols et la signature de l'armistice par Francisco Miranda.

<sup>93</sup> Voir les critiques sur l'enseignement dans la Nouvelle Grenade émises par le créole Francisco Antonio Zea mais sous la protection d'un pseudonyme et publiées dans le *Papel Periódico de la ciudad de Santafé* en avril 1791, R. Silva, *Saber Cultura y Sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII y XVIII*, Medellín, La Carreta Histórica, 2004, p. 186-187.

<sup>94</sup> Le terme espagnol qui indiquait une origine *pure*, sans mélange de races provenant des ethnies non européennes, était « *limpieza de sangre* ». Voir les conditions requises par les « *Recopilación des leyes de Indias* » pour accéder aux institutions universitaires dans, R. Silva, *Saber, op.cit.*, p. 28-37.

<sup>95</sup> L'école publique de *Santa Maria de la Enseñanza* ouvre ses portes en 1783 à Bogotá. Il faut attendre 1832 pour voir le premier collège destiné aux filles, *La Merced*. Le reste de l'éducation était délivrée par des couvents payants où la plupart des filles d'Espagnols recevaient leurs apprentissages élémentaires. Voir M. Herrera, « Las mujeres en la

l'instruction reste majoritairement privée et dispensée à domicile, jusqu'à l'âge de 11-12 ans. Les entraves à la diffusion du savoir culminent avec l'insuffisance d'imprimeries locales. La situation est particulièrement pénalisante en Nouvelle Grenade où la plupart des livres et des images sont importés d'Espagne, après avoir passé la censure de l'Inquisition<sup>96</sup>. Le cas de l'Équateur est particulièrement révélateur de ces insuffisances. Le périodique *Primicias de la Cultura de Quito* qui paraît en 1792, ne connaît que sept éditions avant sa fermeture. Ainsi, les seuls témoignages qui semblent rester sur l'élaboration des gravures consistent en quelques estampes religieuses à la gloire de la famille royale et une carte du XVIII<sup>e</sup> siècle de la Province de Mainas<sup>97</sup>. Au Vénézuëla, l'imprimerie arrive encore plus tardivement. Le premier journal officiel, la *Gazeta de Caracas*, ne voit le jour qu'en 1808, à la veille des mouvements insurrectionnels<sup>98</sup>. En Colombie, la presse non illustrée naît plus tôt, en 1791, avec *El Papel Periódico*, mais son existence est brève puisque le périodique s'éteint six ans après. L'interdépendance entre l'activité de l'imprimerie et le développement de la gravure explique le faible nombre d'estampes conservées de nos jours dans ces régions. Selon l'historien Gabriel Giraldo Jaramillo, seule une gravure en bois à thématique non religieuse a été retrouvée à Santa Fé datant de cette époque<sup>99</sup>. Le retard de la Nouvelle Grenade est flagrant quand on la compare à d'autres régions hispano-américaines comme la Nouvelle Espagne où l'artisanat des imprimeurs et des graveurs est florissant<sup>100</sup>. Le contrôle par l'Inquisition du très rentable commerce des icônes semble avoir ralenti le développement des imprimeries, même si la contrebande des images et des livres listés dans l'Index a toujours

---

historia de la educación », dans M. Velázquez (dir.), *Las Mujeres en la historia de Colombia*, Bogotá, Norma, 1995, vol. III, p. 335.

<sup>96</sup> Gabriel Giraldo Jaramillo recense quelques questions types posées par les agents de l'Inquisition aux bateaux à leur arrivée dans les ports sud-américains où la contrebande de livres et images semble avoir été importante. Voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1959.

<sup>97</sup> L'expulsion des Jésuites de la Nouvelle Grenade à partir de 1767, produit aussi un vide dans l'enseignement. Voir R. Silva, *Saber, op.cit.*, p. 118-123. L'estampe en question concerne le Prince des Asturies, Luis Felipe, datée de 1718 et attribuée au dessinateur Nicolas Javier de Goribar. Elle illustre l'œuvre théologique des pères jésuites, Miguel de Santa Cruz et Juan de Narváez. La carte de Mainas concerne une reproduction de 1707, réalisée par le père de Narváez, à partir d'un original provenant du père Samuel Fritz, moine jésuite de Quito. Mais la première imprimerie de l'Équateur semble datée de 1755 et avait été implantée par la *Compagnie de Jésus* à Ambato. Cité dans G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado, op. cit.*, p.67-68.

<sup>98</sup> Il s'agit de l'imprimerie apportée par Francisco Miranda qui est ensuite achetée par Mateo Gallagher et l'Écossais Jaime Lamb. Paradoxalement, l'imprimerie avait été demandée pour contrattaquer les idées anti monarchiques et pro indépendance, et donc pour contrecarrer les idées de liberté. L'imprimerie de Miranda va surtout aider à diffuser les idées des Lumières. Ibidem, p.72.

<sup>99</sup> Il existe des gravures sur bois représentant une infirmière qui apparaissent dans le livre, *Origen y descubrimiento de la Vacina*. Elles sont attribuées au graveur Anselmo García Tejada mais comme ces estampes ne comportent pas de signatures, le doute persiste sur le lieu de sa véritable fabrication. Comme ce livre est traduit du français par l'espagnol Pedro Hernandez et réimprimé à Bogotá en 1802, les gravures peuvent aussi bien avoir été réalisées en France. Ibidem, p. 115.

<sup>100</sup> Gabriel Giraldo Jaramillo s'appuie sur l'historien d'art mexicain, Manuel Toussaint, pour indiquer le nombre de 35 graveurs de planches et 15 graveurs en creux répertoriés entre 1606 et 1802 dans la Nouvelle Espagne. Voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1959, p.61.

existé<sup>101</sup>. Lucide mais déjà affaiblie, la couronne espagnole tente des initiatives de dernière minute. La fameuse expédition botanique dirigée par le dominicain espagnol Celestino Mutis fait partie des projets de relance des entreprises scientifiques ainsi que de regain du « contrôle » du savoir dans les territoires de l'empire espagnol<sup>102</sup>. Avec le début des guerres d'indépendance, ces ambitieuses initiatives tombent à plat et Mutis doit laisser en suspens la plus importante activité scientifique et artistique qui ait eu lieu en Amérique méridionale dont la première véritable école de dessin<sup>103</sup>. L'appauvrissement économique et intellectuel se poursuit dans un contexte d'éclatement perpétuel des conflits, tandis que Mutis n'arrive jamais à publier le fruit de ses recherches de son vivant<sup>104</sup>.

Avec l'obtention de l'indépendance, la Vice-royauté s'appelle désormais la Grande Colombie tandis que sa capitale adopte le nom amérindien de Bogotá<sup>105</sup>. A partir de 1819 et jusqu'en 1831, ce très grand ensemble qui comporte les territoires actuels de la Colombie, de l'Équateur, du Panamá et du Vénézuéla ainsi que quelques zones qui appartiennent aujourd'hui au Brésil, au Costa Rica, au Pérou, au Nicaragua et à la Guyane britannique, va faire face à de fortes menaces de désagrégation. En effet, le rêve territorial de Bolivar qui rivalise par sa taille aux plus grands empires est, dès sa création, fragilisé par les revendications fédéralistes de certaines factions. Au-delà des conflits de politique intérieure, les habitants doivent aussi surmonter la destruction de l'ensemble de leur économie. Tous les domaines sont à reconstruire, dont l'enseignement, l'imprimerie et les arts. Cette période de fortes réactions antiespagnoles provoque le rapprochement avec les autres puissances européennes. Les nouveaux gouvernants créoles choisissent désormais les modèles économiques de la France et de la Grande-Bretagne comme les meilleures exemples à suivre pour le développement de leurs pays. Conscients de leur affaiblissement, ils privilégient l'importation de jeunes scientifiques européens comme un moyen rapide d'introduction du savoir. Cette phase de reconstruction grande-colombienne et de recherche du progrès est certainement la période la plus francophile de l'histoire de ces nouvelles républiques. L'embauche des jeunes scientifiques français est la tâche d'Antonio Zea, l'intellectuel révolutionnaire, ancien ministre de Bolivar. Par l'intermédiaire discret de Cuvier, il contacte à Paris Jean-Baptiste Boussingault et

<sup>101</sup> La Casa de Contratación de Séville dressait les registres des marchandises embarquées vers l'Amérique du sud. Elle conserve les listes du nombre d'estampes exportées vers les colonies. Il est intéressant de noter qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les gravures affichaient un prix supérieur aux peintures et dessins. Voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado, op.cit.*, p.83. Certains artistes, comme José María Espinosa, payaient l'aller/retour des tableaux jusqu'à Paris, pour la réalisation des lithographies et ensuite commercialisaient les estampes. Voir R. Acuña, M.P. Lopez, L.L. Vargas, A. Medina, *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial Planeta, 2009, p.74.

<sup>102</sup> Terme emprunté à Mauricio Nieto dans l'introduction de sa thèse, *Remedios para el Imperio, Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2006.

<sup>103</sup> Le médecin espagnol José Celestino Mutis devait poursuivre l'expédition franco-espagnole initiée par Joseph Dombey, Hipólito Ruiz et José Pavón entre 1777-1788. Il reçoit l'appui de la couronne à partir de 1783 et l'artiste créole Salvador Rizo supervise les illustrations. Après la mort de Mutis en 1808, l'ensemble de ses planches et manuscrits part en Espagne. Voir M. Nieto Olarte, *Remedios, op cit.*

<sup>104</sup> Un total de 42 peintres fréquentent l'école de dessin créée par Mutis dans le village de Mariquita. Parmi ces derniers, 19 travaillent régulièrement dans les nouvelles installations de Bogotá, à partir de 1790. Les 5393 planches iconographiques conservées dans le Jardin Botanique de Madrid, ne comportent pas les dessins cités sur la faune et les habitants, hélas, et qui demeurent toujours introuvables. Plusieurs planches ont été offertes par Mutis à d'autres scientifiques dont Linné et Humboldt. Ce dernier reçoit 100 dessins d'excellente qualité qui ont été perdus selon le Museum de Paris. Voir G. España, *Mutis y la expedición Botànica*, Bogotá, Panamericana, 1999, p. 52-55.

<sup>105</sup> La Grande Colombie est officiellement créée pendant le Congrès d'Angostura en 1819. La constitution qui prend en compte l'union juridique des différentes nations est signée en 1821 au Congrès de Cúcuta.

François Désiré Roulin, entre autres<sup>106</sup>. Au-delà de leurs contributions scientifiques, ces jeunes espoirs deviennent de véritables témoins oculaires. C'est cet aspect moins scientifique de leur voyage que cette thèse souhaite mettre en lumière et notamment leurs expériences personnelles et leur implication dans la vie artistique locale. D'autres scientifiques français, venus par des moyens différents, vont également participer à l'évolution des arts et de la science dans la région. C'est le cas du professeur Pierre Paul Broc, un autre médecin français résident à Bogotá, à qui l'on attribue les premières gravures représentant des femmes. Ami discret de François Roulin, il est l'auteur d'essais sur les « races », préoccupation obsessionnelle de l'époque, et du livre *Las Mujeres vengadas y restablecidas en su trono* ou *Les femmes vengées et rétablies sur leur trône*, contenant la fameuse gravure et dont le titre révèle un curieux parti pris pour les femmes<sup>107</sup>. Pendant cette première moitié du siècle, l'Équateur fait également appel au savoir-faire français. En 1843, alors que le pays s'est déjà détaché de la Grande Colombie et qu'il a subi la perte de ses possessions amazoniennes suite à la guerre avec le Pérou, il recrute l'ingénieur Sébastien Wisse à Paris. À l'instar de François Roulin en Colombie, son projet tombe à l'eau, faute de moyens du gouvernement. Forcé de gagner sa vie ailleurs, il fonde la première école d'ingénierie civile de l'Équateur et réalise, entre autres, les premières cartes du pays<sup>108</sup>.

La dissolution de la Grande Colombie en 1831 ne résout pas les tensions politiques internes, bien au contraire. Les conflits des fédéralistes contre les centralistes se prolongent dans des territoires où les affrontements entre conservateurs et libéraux accentuent les antagonismes préexistants. Désormais les nouvelles entités territoriales regroupent la Colombie et le Panamá dans la République de la Nouvelle Grenade et la Province de Guayaquil avec la présidence de Quito, pour former la République de l'Équateur. Quant au Vénézuëla, il garde *grosso modo* ses territoires et dénominations historiques même si son premier gouvernement est sérieusement contesté<sup>109</sup>. Les voyageurs qui arrivent pendant cette période de dislocation de la Grande Colombie témoignent de ces temps difficiles. Entre 1828 et 1839, le diplomate Auguste Le Moyne vit cette désintégration à partir de la Colombie. Ses descriptions sur la prostitution des femmes créoles laissent transparaître les effets nocifs du conflit sur toutes les couches de la population. Dans le dernier chapitre, nous

<sup>106</sup> Antonio Zea est bien introduit dans le milieu scientifique parisien, il fréquente Humboldt, Cuvier, Pierre Audoin et Laplace. Ses liens avec la France s'expliquent aussi par son mariage à Madrid (1805) avec la Française Felipa Meillon. En 1822, il organise le départ de Jean-Baptiste Boussingault, François Roulin, Gaudot, Bourdon et Mariano Eduardo de Rivero dans le plus grand secret étant donné la méfiance de Louis XVIII à l'égard des révolutionnaires sud-américains. Pour éviter les suspicions, leur départ se fait d'Anvers. Voir M. Combes, *Roulin, op.cit.*, p. 34. Voir aussi les critiques émises par Antonio Zea sur l'éducation coloniale dans R. Silva, *Saber, op.cit.* Pour plus de détails sur les scientifiques qui se joignent au départ avec Jean-Baptiste Boussingault et François Roulin voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado, op.cit.*, p. 125.

<sup>107</sup> Titre traduit par moi-même. Le professeur Pierre Paul Broc est le fondateur du cours d'anatomie pratique à Bogotá. Il témoigne de son amitié avec François Roulin dans son essai publié à Bruxelles, *Les races humaines considérées sous les rapports anatomiques et philosophiques*, Etablissement Encyclopédique, Flandre, 1837. p. 6. Sa gravure est imprimée dans le livre publié à Bogotá en 1825 par F.M. Stokes, *Las Mujeres vengadas y restablecidas en su trono*. Il l'avait écrit en réaction au livre, *Registro de la imperfección ruindad y malicia de las mujeres*, ou *Registre sur l'imperfection, bassesse et malice des femmes* (sans date et sans auteur), qui dénigrerait les femmes. Cité dans G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado, op.cit.*, p. 131. Les études de médecine sont inexistantes en Colombie jusqu'en 1864, lors de la création d'une école privée. En 1867, apparaît le premier enseignement public, dans le cadre de l'Université Nacional de los Estados Unidos de Colombia. Voir D. Obregón Torres, *Batallas contra la Lepra, Estado, Medicina y Ciencia*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT, 2002. p. 95.

<sup>108</sup> La biographie complète de ce voyageur est encore à réaliser. La plupart des informations le concernant proviennent du *Diccionario Bibliográfico del Ecuador*, de Rodolfo Pérez. Wilson Hallo, nomme également ce voyageur connu pour avoir exploré le cratère du volcan Pichincha en 1845 en compagnie du futur président équatorien, Gabriel García Moreno. Voir W. Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, Quito, Ediciones del sol, 1981. Les cartes attribuées à Sébastien Wisse sont celles de *La Geografía de Manabí*, (1846) qui paraissent dans T. Wolf, *Geografía y Geología del Ecuador*, Leipzig, Tipografía de Brockhaus, 1892.

<sup>109</sup> Il s'agit du médecin devenu premier président du pays, José María Vargas, qui gouverne entre 1835 et 1839. Les chefs militaires victorieux des guerres d'indépendance se sont opposés à sa politique par des insurrections armées appelées : *La Revolución de las Reformas*.

reviendrons sur ces questions. La première grande guerre civile de la période éclate en 1839, en Colombie, quand les couvents de la ville de Pasto sont réquisitionnés pour l’instruction publique<sup>110</sup>. Ce conflit qui s’étend à l’Équateur où les frontières imprécises avec le Pérou mobilisent déjà l’armée, révèle les fortes divisions qui existent autour du pouvoir de l’Église dans l’éducation<sup>111</sup>.

Au milieu des guerres civiles, les arts et l’imprimerie ne se développent que très lentement.

Les gouvernements locaux recherchent toujours des ressortissants européens mais ils se contentent désormais d’artisans spécialisés. Ainsi, à la place des scientifiques et ingénieurs du temps de Bolivar, les dirigeants embauchent des graveurs et lithographes. Le Français Antoine Lefèvre est attiré en 1837 à Bogotá avec la mission d’assurer la fabrication de la monnaie mais aussi de former des disciples au dessin et à la gravure. Pendant son séjour, la maison de la Monnaie devient le principal atelier d’estampes de la ville et le seul lieu dispensant gratuitement un enseignement artistique. Quoique l’influence artistique de cet artisan reste à démontrer, le jeune et futur artiste de renom Ramòn Torres Mendez fait partie des apprentis qui fréquentaient son atelier<sup>112</sup>. Contrairement à la gravure, la lithographie arrive plus rapidement dans ces pays. En 1823, alors que la technique est encore neuve en France, les pierres lithographiques sont introduites à Bogotá.<sup>113</sup> Au Vénézuëla, cette technique de l’estampe est d’ailleurs le procédé de reproduction d’images qui se développe en premier<sup>114</sup>. Un Français, Antoine Damiron, est impliqué là encore dans son introduction. C’est lui qui achète la fameuse pierre lithographique de Francisco de Paula avec l’objectif de produire des cartes à jouer<sup>115</sup>. Jusqu’à la vente de son imprimerie en 1843, il éditera l’influent journal *El Nacional*, les photographies pionnières de Jean-Baptiste Louis Gros et d’autres publications majeures de Caracas<sup>116</sup>. Parallèlement à ce lent essor des activités éditoriales, il

---

<sup>110</sup> Cette guerre civile, appelée la *Guerre des Couvents ou des Suprêmes*, oppose les fédéralistes et les centralistes sur le thème de l’éducation et du pouvoir de l’Église entre 1839 et 1842.

<sup>111</sup> Le conflit armé entre l’Équateur et le Pérou (1841-42) qui se focalise sur les territoires qui donnent accès au fleuve Amazone se prolongera jusqu’au XX<sup>e</sup> siècle. Voir Alberto Varillas Montenegro, *Perú y Ecuador, un antiguo conflicto, diez años después*, Pérou, Editorial universitaria URP, 2012.

<sup>112</sup> En dehors de ces tentatives sporadiques de formation artisanales, l’enseignement artistique proprement dit n’est organisé que plusieurs décennies plus tard. En Colombie, l’ouverture de l’école publique des Beaux-arts a lieu en 1873.

<sup>113</sup> L’atelier dirigé par l’espagnol Carlos Casar de Molina semble avoir été peu rentable et plutôt dédié à la reproduction des documents officiels. D’ailleurs, les pierres lithographiques ont été volées et retrouvées dans les autels de certaines Églises. Voir J. M. Groot, *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada*, Imprenta de Foción Mantilla, 1869, vol. III, p. 240.

<sup>114</sup> C’est le peintre mexicain, Felipe Santiago Gutierrez qui dirige cette première école de peinture et dessin. Voir R. Acuña, M.P. Lopez, L.L. Vargas, A. Medina, *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial Planeta, 2009, p. 64.

<sup>115</sup> Aux alentours des années 1828, le général Francisco de Paula Avendaño possédait la première pierre lithographique à la Guaira dont le peintre Juan Lovera semble s’être servi. Voir C. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, 1985 et E. Planchart, *La Pintura en Venezuela*, 1956. Selon Giraldo Jaramillo, la première imprimerie en Colombie se développe à Carthagène en 1623 pour fabriquer aussi des cartes à jouer. Aux temps des conquistadors, le jeu semble avoir motivé davantage le développement des techniques artistiques que le savoir. Voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado*, op. cit. p. 61.

<sup>116</sup> Antoine Damiron fait partie des voyageurs français dont la biographie garde encore plusieurs zones d’ombre. Après l’achat de son atelier par les lithographes d’origine allemande Muller et Stapler, l’imprimerie devient une école de

faut citer l'ouverture de l'Académie gratuite de dessin à Caracas. Cette école créée en 1835 par la Société Economique des Amis du Pays manque néanmoins de financements jusqu'à la fin de son fonctionnement<sup>117</sup>. Il est intéressant de souligner enfin la présence de plusieurs artistes français au Vénézuéla dans ce milieu du siècle. En 1839, Arnaud Paillet est par exemple professeur de dessin au *Colegio de la Independencia* de Caracas tandis que les frères Mouls proposent des cours privés pour apprendre à « représenter avec exactitude et finesse les principales beautés de la nature »<sup>118</sup>. Un certain Eugène Forjonel fait également partie des Français qui proposent des cours de peinture dans les journaux locaux. Malheureusement très peu de traces restent sur ces artistes voyageurs. Malgré ces différents apports, l'écart entre la France et les villes sud-américaines reste persistant. À titre de comparaison, dans les années 1820, la ville de Paris essaie de contenir le nombre d'imprimeurs qui s'élève déjà à quatre-vingts<sup>119</sup>. Les progrès de l'alphabétisation des Français se répercutent aussi sur le développement croissant de titres hebdomadaires. A partir de 1870, cinq revues illustrées dépassent déjà les 20 000 exemplaires annuels, un nombre qui contraste nettement avec les imprimeries et journaux parfois uniques et intermittents des villes sud-américaines de la même époque<sup>120</sup>.

### *Contexte politique*

Au milieu du siècle, le contexte politique des républiques sud-américaines est aussi troublé qu'en France. L'esclavage, encore en vigueur malgré les décrets de Bolivar, est une cause majeure de tensions. Les reformes des libéraux prônant son abolition provoquent des soulèvements dès 1851<sup>121</sup>. Deux ans plus tard, le Vénézuéla entre dans une décennie de secousses politiques et sociales suite aux tentatives d'abolition. Pendant cette période de gouvernance des frères Monegas,

---

formation fréquentée par des artistes et artisans qui obtiennent une reconnaissance locale, tels Carmelo Fernandez et les frères Jeronimo et Celestino Martinez et qui semblent pratiquer aussi la gravure sur métal. Son atelier débute à la Guaira puis déménage à Caracas. Voir G. Giraldo Jaramillo, *El Grabado*, op. cit. p. 72.

<sup>117</sup> Le cartographe italien Augustin Codazzi inaugure cette école en tant que membre de la Société des Amis du pays. Dans cette école publique, collaborent les artistes Joaquin Sosa, puis Celestino Martinez et Antonio José Carranza quand l'école change de nom et devient l'Ecole Normale de Dessin. Elle ferme en 1846. Voir J. M. Salvador Gonzalez, « La Enseñanza del Arte en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX », *Revista Escritos*, enero-diciembre 2003, p. 175-196.

<sup>118</sup> Texte traduit de l'espagnol par moi-même et extrait de l'article de J. M. Salvador Gonzalez, « La Enseñanza », op.cit., p. 185.

<sup>119</sup> Malgré le vote de la loi Serre en 1819 qui libéralise progressivement la situation de la presse en France, dans les années 1820, il est toujours difficile d'obtenir un brevet d'imprimeur, le nombre étant limité à Paris comme en province par la préfecture de police. Voir Isabelle de Conihout, « La Restauration : contrôle et liberté », dans H.J. Martin et R. Chartier, *Histoire de l'Edition française*, TII, Livre Triomphant, 1660-1830, Paris, Fayard, 1990. p. 539.

<sup>120</sup> *Le Tour du monde*, *Le Magasin pittoresque*, *L'Illustration* et le *Journal illustré*, font partie des revues les plus vendues au XIX<sup>e</sup> siècle en France. Voir plus loin tableau, *Revues illustrées du XIX<sup>e</sup> siècle*.

<sup>121</sup> En 1821, la Constitution de Cúcuta avait déclaré la « Libertad de vientres » ou *liberté des ventres*, qui octroyait la liberté aux enfants nés des esclaves à l'âge de 18 ans. Cette loi devait s'appliquer à l'ensemble des territoires de la Grande Colombie. Mais les réformes libérales de Hilario Lopez, provoquent des insurrections armées organisées par les grands propriétaires terriens. Ce conflit est analysé dans E. Restrepo Tirado, *Las Guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*, Bogotá, Dupligráficas, 2001.

l'expulsion du pays du plus puissant des *caudillos*, Antonio Paez, ne suffit pas à étouffer les rebellions<sup>122</sup>. À la corruption et l'autoritarisme déployés par les Monegas, s'ajoute la crise mondiale des prix des matières premières de 1857. Les soulèvements s'amplifient et se succèdent jusqu'à la révolution de Mars 1858 qui dégénère en Guerre Fédérale par la suite. Cette longue guerre civile ne prend fin qu'en 1863, avec le retour triomphal de Paez<sup>123</sup>. En Équateur, les généraux victorieux des guerres d'indépendance qui monopolisent le pouvoir, constituent également des facteurs d'instabilité politique. Les années 1850 débutent avec la volonté d'anéantir définitivement l'esclavage. Mais l'indemnisation des anciens propriétaires en pleine crise économique provoque des déficits ingérables. En 1859, les divisions entre la zone andine, plus conservatrice, et la région de Guayaquil, plus commerçante, dégénèrent en une guerre civile qui entraîne l'intervention armée du Pérou. Une période de gouvernance francophile et conservatrice avec Garcia Moreno, seul vainqueur de ce conflit, s'en suit. Le lancement d'importants travaux, le soutien de l'enseignement par l'embauche de professeurs européens et la création de l'école de Beaux-arts, ne compense pas l'impopularité d'un régime qui avait tenté l'instauration d'un protectorat avec la France. L'échec de ce projet politique démontre néanmoins les visées économiques et politiques de Napoléon III, même si en 1863, le choix se porte sur le Mexique plutôt que sur l'Équateur<sup>124</sup>. Pendant ce temps, les guerres entre conservateurs et libéraux se succèdent en Colombie<sup>125</sup>. La guerre appelée *Révolution libérale* qui oppose les deux factions entre 1860 et 1862 culmine avec la victoire des libéraux et le changement du nom du pays : la Confédération Grenadine devient les Etats Unis de Colombie<sup>126</sup>. Malgré une relative prospérité économique grâce aux exportations d'or, de tabac et de quinine, la guerre civile éclate néanmoins entre conservateurs et libéraux autour des questions toujours polémiques du rôle de l'Église dans l'éducation. Les libéraux sortent encore une fois vainqueurs en 1877 jusqu'au nouveau affrontement de 1885<sup>127</sup>. La victoire des conservateurs se concrétise par la nouvelle constitution de 1886 qui abolit le fédéralisme et change à nouveau le nom du pays en République de Colombie. Jusqu'en 1902, les guerres civiles ne cessent pas, celle dénommée des *Mille Jours* entraînant la séparation définitive du Panamá<sup>128</sup>.

Les conflits politiques grand-colombiens du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dévoilent l'opposition des élites sur certaines valeurs fondamentales. Un parallèle peut être dressé avec la France

<sup>122</sup> Ces leaders politiques populistes, très attachés à leur région d'origine, ne suivent pas une idéologie ni un parti politique préétabli.

<sup>123</sup> La crise économique qui est caractérisée par la pénurie alimentaire, la hausse de la dette extérieure et l'incapacité de payer les fonctionnaires, entraîne un soulèvement armé et la démission du gouvernement pendant la Revolución de Marzo, en 1858. Les affrontements se poursuivent entre conservateurs et libéraux avec la Guerre Fédérale (1859-1863).

<sup>124</sup> En 1861, alors que l'Équateur est en pleine guerre civile et en conflit avec le Pérou, Garcia Moreno cherche la protection de la France à travers le diplomate, Aimé Fabre. Ses projets sont révélés à la presse et sont immédiatement contestés par les dirigeants des pays limitrophes. En 1863 une expédition militaire française s'installe au Mexique. Garcia Moreno est finalement assassiné en 1875. Voir R. Garibaldi, « Ecuador y el proyecto de protectorado francés (1859-62), » *Revista Clio*, Août, 2009.

<sup>125</sup> Les guerres menées par le président libéral Tomas Cipriano de Mosquera, sont analysées dans l'article d'A. Valencia Llano, « Tomás Cipriano de Mosquera y la Guerra en el Cauca entre 1859 y 1862 », E. Restrepo Tirado, *Las Guerras civiles*, op. cit., p. 93-104.

<sup>126</sup> Les noms successifs de la Colombie reflètent l'instabilité politique du pays pendant le siècle : Grande Colombie (1819-1830), République de la Nouvelle Grenade (1832-1837), Confédération Grenadine (1859-1861), Etats-Unis de Colombie (1861-1886).

<sup>127</sup> Ce conflit naît dans le département de Santander, grand producteur et exportateur de café, tabac et quinine et reconnu pour l'habileté de ses artisans. Le « caudillo » local, Solon Wilches, s'oppose au gouvernement centralisateur et conservateur de Rafael Nuñez. Voir analyses plus détaillées J.F. Duarte Borrero, « Los radicales en Santander y el caudillismo de Solon Wilches (1885-1886) », E. Restrepo, *Las Guerras*, op. cit., p. 133-145.

<sup>128</sup> Dès 1881 à 1889, *La Compagnie universelle du canal interocéanique de Panamá*, créée par Lesseps avait envoyé des milliers d'hommes à la construction du canal. Après la faillite et les scandales de corruption, les Etats-Unis rachetèrent la concession.



qui vit des contradictions similaires. Si le député Schoelcher se bat encore en 1848 pour obtenir l'abolition de l'esclavage, c'est parce que les précédents traités signés par Napoléon n'ont pas été suffisamment efficaces pour faire face aux intérêts de l'économie coloniale<sup>129</sup>.

#### 4. La situation des femmes en Grande Colombie

Une des questions qui rapprochent encore plus les élites créoles et la bourgeoisie française, est celle qui concerne la condition féminine. Malgré les voix qui se lèvent en faveur de l'éducation des femmes en France comme en Grande Colombie, la formation qu'elles reçoivent reste lacunaire et destinée à faire d'elles de parfaites mères et épouses. « Élevez-nous des croyantes et non des raisonneuses », disait Napoléon au début du siècle au moment de l'ouverture des internats publics pour les filles<sup>130</sup>. Le gouverneur de la région de Bogotá dans les années 1830, Rufino Cuervo, montre la même aversion à l'égard d'un savoir trop poussé des femmes. Il énumère les compétences qu'il faudrait leur enseigner : « lire, écrire, savoir compter ». Il insiste sur les principes de « moral, de religion et d'urbanité », sans oublier « les labeurs propres au sexe, l'économie domestique et la musique », mais il conseille ne pas leur enseigner d'avantage pour éviter la formation de « savantes, ridicules et pédantes »<sup>131</sup>. Pendant cette première moitié du siècle les établissements primaires colombiens ne reçoivent pas plus de 11 % de filles<sup>132</sup>. Les études destinées aux jeunes filles sud-américaines restent donc limitées à la fois par leur contenu comme par l'accès. En France l'ouverture des écoles primaires féminines est encouragée par les gouvernements mais ce n'est qu'en 1850, avec la loi Falloux, que les progrès deviennent tangibles. Le contexte économique plus favorable de la deuxième moitié du siècle permet de rendre efficaces les lois en faveur de l'éducation. Les lois Ferry aboutissent ainsi à la scolarisation gratuite et obligatoire pour les enfants des deux sexes. Mais alors que l'alphabétisation en France

---

<sup>129</sup> En 1815, le Congrès de Vienne interdit la traite des esclaves dans toute l'Europe. La même année, Napoléon interdit l'esclavage dans les colonies françaises par le Traité de Paris.

<sup>130</sup> Correspondances de Napoléon, le 15 mai 1807. Lettre écrite lors de la création de la maison de l'éducation de la Légion d'honneur où il donne les grandes lignes de l'éducation qu'il voulait pour les filles, orphelines de guerre. Voir R. Rogers, *Les demoiselles de la Légion d'honneur*, Paris, Perrin, 2006.

<sup>131</sup> Traduction réalisée par moi-même du texte de Rufino Cuervo: « Que se enseñe por ahora a leer, escribir y contar, los principios de moral, religión y urbanidad, las gramáticas española y francesa, el dibujo y la labor propia del sexo, la economía doméstica y los elementos de música vocal et instrumental. Tal es lo que, por ahora, puede formar el objeto de la enseñanza, practicable en todas partes y que no hará de las granadinas, sabias, ridículas y pedantes ». Extrait de Martha Cecilia Herrera, « Las mujeres en la Historia de la educación », p. 335, M. Velázquez Toro, *Las Mujeres en la Historia de Colombia*, vol. III., *Mujeres y Cultura*, Bogotá, Norma, 1995.

<sup>132</sup> Chiffres annoncés par Francisco de Paula Santander, devenu président de la Nouvelle Grenade à la dissolution de la Grande Colombie en 1834. Il signalait l'existence de 530 écoles primaires avec 17 010 étudiants dont 11% des jeunes filles. Extrait de M. Herrera, *Las Mujeres*, op.cit. p. 335.

connaît d'importants progrès, les sciences, en tant que nouveau monopole du savoir, restent encore réservées aux hommes, seuls admis dans les universités. En Équateur, il faut attendre l'année 1895 pour voir une jeune fille admise à l'Université de Guayaquil<sup>133</sup>. Les Colombiennes, quant à elles, devront attendre le siècle suivant pour pouvoir s'inscrire dans une carrière scientifique à l'Université<sup>134</sup>.

L'accès limité au savoir n'est pas la seule entrave que partagent les femmes françaises et latino-américaines. Le cadre juridique des nouvelles républiques américaines déploie les mêmes contraintes légales sur les femmes que celles exercées sur les citoyennes françaises, puisqu'il est calqué sur le Code de Napoléon. Comme en France, les femmes sud-américaines sont considérées mineures jusqu'à l'âge de 25 ans et cessent d'être responsables avec le mariage. Elles ne peuvent disposer de leurs biens, ni être témoins aux actes notariés. Le divorce leur est interdit comme en France<sup>135</sup>. Cette question provoque d'incessantes évolutions juridiques dans les nouvelles républiques et notamment en Colombie où la loi sur le divorce n'est votée qu'en 1887<sup>136</sup>. En Équateur le divorce est interdit jusqu'à la « Révolution libérale » d'Eloy Alfaro en 1903, pratiquement en même temps qu'au Venezuela<sup>137</sup>. Néanmoins, quelques exceptions dans les usages, liées à un contexte démographique particulier, semblent singulariser positivement le quotidien d'une certaine catégorie de femmes sud-américaines<sup>138</sup>. Du fait du faible nombre de femmes espagnoles sur le continent depuis les premières immigrations et suite à l'importante mortalité des hommes en général, la rareté de cette catégorie privilégiée s'est érigée en une sorte d'exception sociale qui a rejailli sur leur autonomie juridique. Ainsi, contrairement à l'usage en France, les veuves sud-américaines héritent des terres et des titres, gèrent leurs patrimoines et peuvent

---

<sup>133</sup> Une loi de 1895 autorise l'accès d'Aurelia Palmieri à l'université de Guayaquil. Voir E. Sinardet, « La mujer en el proyecto nacional de la Revolución liberal ecuatoriana (1895-1925) : que representación de la mujer ? », Huelva, colloque d'Histoire canarie-américaine, 1998.

<sup>134</sup> En Colombie, la première femme médecin, Paulina Beregoff, obtient son diplôme en 1925 à l'Université de Carthagène. Voir R. Vos Obeso, *Mujer, cultura y sociedad : Barranquilla, 1900-1930*, Barranquilla, Universidad Atlántico, 1999.

<sup>135</sup> Le divorce est accordé en 1792 pendant la Révolution mais est révoqué en 1816. Il ne sera à nouveau autorisé qu'en 1884. Voir l'article de S. Desan qui montre les demandes des femmes révolutionnaires pour le changement du droit familial, dont le divorce, « Pétitions de femmes en faveur d'une réforme révolutionnaire de la famille », Avril-juin 2006, p. 27-46.

<sup>136</sup> Voir l'article de M. Beltrán Cristancho, « Una visión sociológica del derecho de familia en Colombia. Radicalismo-1945 », *Revista Estudios Socio-Jurídicos*, vol. 10, 2008, en ligne.

<sup>137</sup> Le gouvernement libéral d'Eloy Alfaro (1896-1911), soutenu par les exportateurs des fèves de cacao de Guayaquil, instaure le mariage civil en Équateur, avec la possibilité de divorcer pour cause d'adultère féminin. Au Venezuela, la nouvelle constitution rédigée en 1904 par le gouvernement libéral de Cipriano Castro instaure le divorce civil. Voir P. Rodríguez (coordinador), *La Familia en Iberoamérica*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Universidad Externado de Colombia, 2004, p. 241.

<sup>138</sup> Elinor C. Burkett, explique le rapport déséquilibré de dix hommes blancs pour une femme blanche des premiers immigrants espagnols au Pérou. Cette rareté des femmes européennes a provoqué un surenchérissement de la femme indigène péruvienne également, mais uniquement pendant les premières décennies de la Conquête.

aussi transmettre leurs biens. L'étude pertinente d'Edith Couturier démontre l'importance économique de plusieurs générations de veuves mexicaines de la région de Regla<sup>139</sup>. Le voyageur Jean-Baptiste Boussingault, qui est accueilli pendant les guerres d'indépendance par de puissantes et joyeuses veuves, témoigne également de leur indépendance, nous en reparlerons plus loin<sup>140</sup>. Enfin, les mélanges culturels qui composent la population grande-colombienne ainsi que l'immensité peu peuplée du territoire qui de plus, reste morcelé par des obstacles géographiques infranchissables, expliquent aussi la relative liberté que partagent certaines femmes grand-colombiennes. Cette vision forcément subjective des comportements féminins apparaît dans plusieurs commentaires de voyageurs. Leurs perceptions des comportements sexués seront examinées tout au long de cette thèse.

Cet aperçu comparatif des environnements culturels en France et dans les principales villes de la Grande Colombie permet de mieux comprendre certaines réflexions des voyageurs en arrivant sur place. De même, conflits et pauvreté étant intimement liés, le manque des moyens notamment dans l'activité éditoriale en Grande Colombie entretient la rareté des informations sur la région et expliquent l'attente importante qui règne en Amérique comme en Europe sur les réalités de ces contrées. La présence stratégique des ressortissants français dans les domaines des arts et de l'imprimerie, crée pourtant une émulation dont bénéficient les artistes voyageurs européens et locaux et qui se répercute dans la littérature de voyages, nous en reparlerons plus loin. Au moment de l'apparition des récits illustrés francophones, l'effet de rareté est donc à son comble. Dans ce contexte, les images plus « réalistes » sur les paysages et les habitants sud-américains constituent de véritables nouveautés.

#### **IV. Conclusion - Figures exotiques féminines entre réalité et représentations**

La longue pénurie d'images sur les habitants grande-colombiens explique l'intérêt du public pour l'iconographie provenant d'Amérique du sud et, sans doute, le succès de ces récits illustrés<sup>141</sup>. Les relations de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle constituent un moyen de vulgarisation de

---

<sup>139</sup> Edith Couturier examine une lignée de veuves de Regla, femmes d'affaires et mères de familles nombreuses dans l'article : « Women in a noble family : the Mexican counts of Regla, 1750-1830 », p. 129-149, A. Lavrin, *Latin American Women, Historical perspectives*, London, Library of Congress, 1978.

<sup>140</sup> Le remariage des veuves colombiennes ne semble pas avoir été un fait exceptionnel. Le lien entre l'importance de la dot et la multiplication de mariages de veuves est examiné par P. Rodriguez, « *El mundo colonial y las mujeres* » dans *Las mujeres*, op.cit., vol. III, p. 81.

<sup>141</sup> Les cabinets de curiosité, les ménageries et les zoos qui se multiplient au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle dans les cours européennes font partie du même besoin de connaître le monde, en classant et hiérarchisant les nouveaux êtres et objets. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit la démocratisation de ces pratiques notamment en France avec le transfert de la Ménagerie Royale

la « redécouverte » du monde sud-américain et une nouvelle « vision » sur ces habitants. Le nouveau goût pour l'exotisme s'apparente parfois à l'intérêt croissant pour les cabinets de curiosités, les ménageries et même les zoos humains. Dans cette exposition picturale et littéraire des êtres exotiques, non seulement l'idéologie des observateurs domine mais les femmes prennent une place prééminente. L'approche de l'altérité féminine sud-américaine dans ces récits francophones soulève ainsi plusieurs problématiques qui s'entrecroisent et qui dépendent des « filtres » portés par les auteurs de ces récits.

Le premier écran qui crée une distance irréductible entre les narrateurs et les personnes rencontrées, est la barrière culturelle. La différence de civilisation est d'autant plus importante que la grande majorité de ces récits sont écrits par des Européens pour un public francophone. Rares sont les voyageurs qui écrivent en espagnol ou qui cherchent à traduire dans cette langue leurs récits<sup>142</sup>. De ce fait, ces portraits picturaux et littéraires soulèvent des doutes légitimes quant à leur authenticité. Comportent-ils des preuves littéraires et iconographiques sur les peuples sud-américains de cette époque ou bien se résument-ils à des interprétations subjectives ressenties par les voyageurs pendant leur passage dans ces pays ? Ces représentations de l'*Autre* dévoilent souvent ce que Francis Affergan a démontré dans le domaine de l'anthropologie lorsque le rôle de la vue dépasse fréquemment tous les autres sens<sup>143</sup>. À une époque où l'altérité culturelle amérindienne est encore complexe car méconnue, l'observation reste l'expérience principale, celle qui oriente l'intelligence des voyageurs. Or, sans parler les langues locales et en l'absence de formation réelle pour comprendre les peuples sans écriture, la plupart de ces narrateurs transcrivent une vision partielle de l'être exotique, basée sur les caractéristiques physiques et comportementales observées. Les critiques de Lévi-Strauss et sa *haine* des explorateurs proviennent sans doute de ces lacunes<sup>144</sup>. En même temps, ces descriptions s'appuient sur une logique comparative qui se sert des dissemblances avec la culture propre des observateurs<sup>145</sup>. Ainsi, la capacité de voir l'*Autre* dans son étrangeté, de comprendre les non dits et de déchiffrer l'inconnu, dépendent autant du système de valeurs des voyageurs que de leur formation, de leur âge et de leur milieu social. Ces considérations transplantées sur un plan pictural et littéraire

---

de Versailles au Jardin de plantes de Paris. Voir P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire, *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, Éditions la Découverte, 2002, 2011.

<sup>142</sup> Mis à part Alexandre de Humboldt qui traduit certains ouvrages en espagnol très rapidement, comme *Ensayo político sobre el Reino de Nueva España*, traduit par D. Pedro María Olive et publié à Madrid en 1818 ou Georges Brissot qui publie son récit à Bogotá en 1899, en espagnol, tous les autres voyageurs écrivent en français et publient en France. Voir fiches des voyageurs en annexes.

<sup>143</sup> Voir F. Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, PUF, 1987.

<sup>144</sup> Voir C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955.

<sup>145</sup> Voir F. Affergan, Francis, *Construire le savoir anthropologique*, Paris, PUF, 1989, p. 12-14.

comportent forcément le problème du regard européocentrique, une attitude qui ne peut pas être ignorée dans ces relations de voyages.

Le second filtre qui influence les regards portés sur les femmes sud-américaines autant que les stéréotypes qui en résultent, est l'omniprésence des observateurs masculins. Cette distance liée à la différence sexuelle et à la domination masculine, pèse dans ces portraits féminins et constitue une véritable deuxième barrière culturelle<sup>146</sup>. Ce regard déséquilibré est d'ailleurs particulièrement manifeste dans le corpus de notre thèse puisque nous n'avons que trois récits parmi les vingt-huit, écrits par des femmes. Ces interprétations des femmes exotiques reposent en conséquence sur la prépondérance du regard masculin. Impossible donc d'ignorer le pouvoir de l'imaginaire auprès de ce groupe homogène d'interlocuteurs. Comprendre le regard masculin, implique aussi des questionnements sur les mœurs et la culture du XIX<sup>e</sup> siècle, une des périodes les plus rigides en France. Toutes les formes d'expression corporelles liées au plaisir et au désir sont en quelque sorte verrouillées par la morale victorienne. Dans ce contexte de pudeur excessive, les terres lointaines et ses habitants *primitifs* deviennent des sujets utopiques et érotiques à la fois. Les livres de voyage ne peuvent pas être appréhendés sans tenir compte de ces nouveaux rapports entre les terres lointaines, le désir et les femmes exotiques. Souvent, les artistes et voyageurs tendent à livrer leurs visions subjectives plutôt qu'une image objective et sincère de la réalité. C'est pourquoi dans cette étude nos interrogations oscillent constamment entre ce qui ressemble à des images fantasmées et ce qui appartient aux réalités historiques. Bien entendu, ces dernières ne peuvent ressurgir que d'un croisement rationnel de sources. Néanmoins, tous les voyageurs ne cherchent pas à délivrer une vision érotique des figures féminines. Quelques-uns, plus rares, explorent des moyens originaux pour représenter autrement les femmes de l'Amérique méridionale. Aussi, l'idéologie est-elle déterminante pour comprendre les formes et le sens de ces discours picturaux.

Le troisième dispositif qui interfère dans l'élaboration des représentations féminines concerne la politique. Ce filtre reste lié au regard masculin, qui implique souvent une hiérarchie, un ordre et donc une organisation politique. La répétition de certains codes littéraires picturaux qui régissent la représentation des différentes ethnies et du genre rendent visibles des problèmes qui reflètent des idéologies dominantes. Comme l'affirme Linda Nochlin, « à partir du moment où l'on considère l'histoire de l'art dans la perspective de

---

<sup>146</sup> Les questions sur la sexualité impliquent directement la place du sujet dans l'Art. Elles nous obligent à repenser l'œuvre d'Art, « à observer d'un œil plus sévère, plus exigeant et plus critique ». Voir Linda Nochlin, *Les politiques de la Vision. Art, société et politique au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1995, p. 11.

l'Autre, le politique vient nécessairement informer la construction même du sujet »<sup>147</sup>. Si l'on souhaite appréhender l'ensemble des significations portées par l'iconographie des livres de voyage, il faut les placer dans le contexte collectif où elles sont nées. Comme nous l'avons vu, un nombre important des illustrations sont réalisées par des artistes qui ne se déplacent pas et qui ne rencontrent jamais les modèles représentés. Édouard Riou, Charles Barbant et Alphonse de Neuville interprètent depuis Paris les croquis des voyageurs et élaborent des thématiques probablement suggérées par l'éditeur. Or, les intérêts et aspirations des dessinateurs et éditeurs parisiens ne correspondent pas toujours avec ceux des voyageurs. Cette imbrication des volontés personnelles et collectives constitue une des principales questions qui se posent en observant ces illustrations. Que voyons-nous réellement à travers ces images? Reflètent-elles davantage les volontés des voyageurs, des artistes ou des éditeurs? Tous les récits de voyage diffusent une conception du monde extra-européen aux lecteurs. L'influence des éditeurs comme Édouard Charton dans la revue *Le tour du monde* paraît considérable et son activité ne semble pas imperméable à ses convictions politiques. En tant qu'homme politique engagé, ses choix éditoriaux tendent à refléter aussi l'idéologie d'une époque. Le lancement de la revue *Le tour du monde* coïncide d'ailleurs avec le renouveau du colonialisme et la renaissance des ambitions impérialistes en France<sup>148</sup>. Rendre visibles et accessibles les contrées lointaines explorées par les voyageurs contribue également à la vulgarisation des missions coloniales françaises et de l'idéologie.<sup>149</sup> Suite au retrait de l'Espagne, les nouvelles républiques sud-américaines suscitent à nouveau l'intérêt des puissances impériales dont la France. L'augmentation du nombre des missions financées par les Ministères de l'Instruction Publique et de Relations Étrangères démontre ce regain d'intérêt. L'Amérique équinoxiale devient d'autant plus captivante que depuis Humboldt et Bonpland, aucun Français n'a plus eu d'autorisation d'explorer librement ces territoires. Les représentations des femmes grand-colombiennes ne peuvent pas être appréhendées sans tenir compte des nouveaux rapports géopolitiques qui s'instaurent dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> L. Nochlin, *Les politiques de la Vision*, op. cit.

<sup>148</sup> A partir de 1862 débute l'occupation l'Indochine, la Cochinchine (1862-1867) et l'établissement du protectorat au Cambodge, 1863.

<sup>149</sup> Le nombre des récits publiés sur le continent africain est plus important que celui sur l'Amérique du sud. Voir J. Etienne, *La revue*, op. cit. p. 33.

<sup>150</sup> En dehors des discours impérialistes des voyageurs signalés par Mary Louise Pratt dans *Imperial Eyes*, il est plus délicat de déceler les intentions politiques des chroniqueurs dans les documents destinés à un grand public, comme sont les récits de voyage. Dans l'Art les visées politiques et l'idéologie peuvent aussi rester dans le domaine de l'inconscience. Voir L. Nochlin, *Les politiques de la Vision*, op. cit. p. 7.

L'objectif de cette recherche est donc de comprendre le rôle symbolique joué par les silhouettes de ces figures féminines. Au-delà de la relation de domination exercée par un regard masculin et « civilisé » sur le corps féminin exotique, il s'agit d'interroger les messages retransmis picturalement dans un contexte d'intense confrontation culturelle et d'importantes ambitions politiques. De la nymphe exotique sculpturale en passant par l'Indienne laborieuse, et jusqu'à la créature vulgaire, l'identité des femmes grand-colombiennes paraît aussi troublante que changeante. C'est l'interférence de ces différents filtres qui semble produire des formes picturales mouvantes et surprenantes. Figures idéalisées, femmes exploitées ou corps érotisés, tout dépend de l'observateur et de la période. Sachant que ces visions européennes ont constitué des interférences substantielles dans la construction de l'identité des femmes sud-américaines, il est surtout question dans notre étude de s'interroger sur le sens de ces représentations. Afin d'examiner de plus près ces images des femmes grand-colombiennes et de tenter une nouvelle manière de *voir* ces récits illustrés, nous proposons d'aborder les différentes représentations selon une logique thématique, qui ne correspond pas toujours à un ordre chronologique.

L'analyse de ces représentations picturales et littéraires aurait pu être faite dans une perspective socio-ethnique. Mais cette optique bute sur l'ambiguïté des notions de « race » et les contradictions qui résultent, notamment dans les titres et sous-titres des représentations picturales. De plus, les gravures retrouvées sont loin de représenter la totalité des ethnies habitant la Grande Colombie et certains groupes de femmes, notamment celui des femmes noires et espagnoles, auraient été délaissées. Ainsi, cerner les représentations des femmes grand-colombiennes à travers le prisme ethnique aurait été une tâche fragmentaire. Assoiffés d'exotisme ou bien victimes de préjugés raciaux, les chroniqueurs comme les artistes, sélectionnent les thèmes qui les séduisent ou bien qu'ils trouvent susceptibles de séduire les lecteurs. La capacité d'observation des voyageurs dépend donc également de leurs intérêts subjectifs et des modes partagées par les lecteurs français. Les sujets qui ne suscitaient pas de curiosité, comme la politique locale, sont simplement ignorés. Le plan choisi pour notre étude reflète cette vision subjective des voyageurs et des artistes plutôt que la réalité socio-ethnique grande-colombienne.

Cette thèse reprend les thèmes qui dominent dans la représentation des femmes grand-colombiennes des livres de voyages. Le premier thème traite des images de femmes aux proportions parfaites qui évoluent dans des cadres idylliques et tropicaux. Ces images de nymphes au jardin des tropiques apparaissent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et s'inspirent de l'esthétique néoclassique qui règne en France. Elles évoquent des silhouettes

féminines stylisées aux proportions de la statuaire grecque et accordent une place centrale à la nudité. De ce fait, seules les descriptions des voyageurs permettent une identification socio-ethnique de ces silhouettes idéalisées. Les premières représentations féminines ont été produites par Alexandre de Humboldt et ses artistes. Leurs manières de *voir* et de dépeindre la femme exotique permettent d'identifier les influences du savant scientifique dans les représentations féminines ultérieures. Il s'agit soit de nymphes qui interagissent avec des personnages masculins, soit de baigneuses. L'image de la naïade évolue considérablement : alors que dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est liée à une thématique de vulnérabilité, dans les revues de voyage de la deuxième moitié du siècle, elle se transforme en baigneuse robuste et courageuse.

Le second thème iconographique porte sur l'image emblématique des femmes porteuses. Contrairement aux nymphes et naïades, les images des transporteuses des marchandises monopolisent les récits de voyages pendant tout le siècle. Les premières représentations de porteurs et porteuses associent cette activité aux Indiens et Indiennes de la région. Vient ensuite la porteuse d'amphores, une version idéalisée de femme qui s'inspire des clichés orientaux. Il s'agit de comprendre le curieux phénomène de transplantation des images standardisées et lointaines sur le territoire sud-américain. Après 1870, apparaît la représentation de la femme porteuse érotique dans les gravures éditées dans les nouvelles revues de voyages. Avec des formes anatomiques plus réalistes, ces représentations reflètent un nouveau regard décomplexé porté sur le corps féminin exotique. Nous interrogeons ici les intenses confrontations morales qui se concentrent sur l'anatomie et la gestuelle des silhouettes féminines. Les réflexions sur les rapports entre les sexes, sur le statut de la femme sud-américaine et même sur la répartition de tâches entre mari et femme, surgissent avec le sujet de la porteuse. Ces regards sur l'altérité féminine exotique, mettent en lumière les préoccupations des voyageurs vis-à-vis des relations de couple. L'attitude dénonciatrice des voyageurs semble d'ailleurs accabler moins l'ordre coloniale, que l'ordre domestique imposé par l'homme indigène. Ces images, comme les textes qui les inspirent, permettent d'identifier la conceptualisation esthétique de la femme grand-colombienne indigène ou métisse.

Le dernier volet des représentations dépeint les Grande-colombiennes comme des femmes dissolues ou vulgaires. Dans ces images de créatures exotiques, la femme indigène garde une place à part. Les portraits iconographiques et discursifs de l'épouse indienne la montrent comme la femme primitive idéale. Consacrée à l'alimentation et à la protection de sa famille, la femme indigène est aussi représentée au sein de sa case. Ces représentations utopiques du couple indigène s'opposent à la plupart des descriptions de femmes créoles qui investissent



des activités contestées dans l'espace public. Veuves créoles, commerçantes ou *pulperas* et prostituées, sont des créatures vulgaires, licencieuses et indépendantes qui monopolisent les blâmes des voyageurs. Avec un ton plus cynique et érotique, ces représentations montrent néanmoins les différents travaux exercés par ces femmes issues de tous les milieux sociaux. Tantôt épouses idéales, tantôt créatures vulgaires, les femmes grand-colombiennes suscitent un éventail de sentiments très polarisés.



## CHAPITRE II-NYMPHES AU JARDIN DES TROPIQUES

« L'artiste tout aussi bien que l'écrivain, a besoin d'un  
*vocabulaire* avant de se risquer à *copier* la réalité. »  
E.H Gombrich

L'aube du XIX<sup>e</sup> siècle est aussi le prélude d'une nouvelle manière d'esquisser le monde sud-américain. Dès janvier 1800, Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland se trouvent au Venezuela décidés à remonter le redoutable Orénoque et prêts à entreprendre une « redécouverte » de l'Amérique équinoxiale<sup>1</sup>. Leurs trois ans

---

<sup>1</sup> Alexandre de Humboldt et Aimée Bonpland arrivent à Cumanà le 16 Juillet, 1799. Puis ils s'installent à Caracas pendant deux mois avant de partir vers l'intérieur des terres pour atteindre L'Orénoque, en février 1800.

d'explorations produisent des images inédites sur la nature et les habitants de la Nouvelle Grenade qui dévoilent un nouveau regard et propagent une esthétique différente sur ce monde lointain. *Plantes Équinoxiales* et *L'Atlas pittoresque* apparaissent en France en 1805 et en 1810, respectivement, avec une iconographie qui contraste avec les images allégoriques et extrêmement stylisées qui circulaient le siècle précédent<sup>2</sup>. L'expédition scientifique d'Humboldt s'inscrit pourtant dans la tradition du voyage initiatique qui depuis le XVII<sup>e</sup> siècle forme le gentil homme aisé<sup>3</sup>. Mais, contrairement au *Grand Tour* en Italie ou au voyage en Orient, le périple américain ne bénéficie pas d'une abondante littérature et encore moins d'une iconographie réalisée *in situ* par des artistes voyageurs. Alexandre de Humboldt ambitionne avec ses propres moyens financiers combler cette carence. Il s'inscrit donc aussi dans la tradition du livre de voyage, qui transforme le récit en objet de connaissance ou mieux, en guide indispensable pour le futur voyageur. Comme Dominique-Vivant Denon dans son célèbre *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* (1802), l'objectif principal de Humboldt avec l'*Atlas* était d'illustrer les monuments inconnus des Amérindiens<sup>4</sup>. Se distinguant du collectionneur Denon, qui dessine plusieurs portraits d'hommes arabes pendant son voyage, Humboldt, lui, ne reproduit aucun visage natif<sup>5</sup>. En revanche, le scientifique prussien s'intéresse des près aux paysages, aux plantes, à la géographie et à la géologie. Sa démarche devant l'art amérindien est celle du scientifique des Lumières, qui, armé d'une approche matérialiste, cherche à démystifier toutes les légendes, en

---

Voir A. de Humboldt, *Voyage de Humboldt et Bonpland, Relation Historique*, Paris, Chez F. Schoell, 1814, vol. I, p. 1.

<sup>2</sup> *Essai sur la Géographie des plantes* paraît à Paris en 1805. C'est la première publication de Humboldt mais ne comporte pas d'illustrations. *Plantes Equinoxiales*, éditée à Paris en 1805, est la grande œuvre illustrée de Humboldt. Elle correspond à la sixième partie du *Voyage de Humboldt et Bonpland*. Le premier et deuxième volume comporte plus de cent cinquante gravures des plantes avec leurs fleurs. Cependant, son coût élevé ne l'a pas rendu accessible à beaucoup des lecteurs. *L'Atlas Pittoresque*, constitue le deuxième tome de *Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Il paraît à Paris en 1810 dans une dimension monumentale et avec soixante-neuf gravures en noir et blanc et en couleur.

<sup>3</sup> Sur la question de la légitimité scientifique du voyage d'observation et son apport à la connaissance voir le chapitre sur « Le Grand Tour comme expérience mystique de la connaissance » de Pascal Griener, dans *La République de l'œil*, Paris, Odile Jacob, 2010, pp : 131-148.

<sup>4</sup> Outre le *Voyage* de Denon, d'autres récits sur l'Italie et l'Orient marquent leur époque par la qualité et le grand nombre d'estampes : le *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1785) de l'abbé de Saint-Non, qui transcrit le Grand Tour en images et celui sur l'Orient du compte de Forbin, *Voyage dans le Levant*, (1817-1818). Voir Dominique-Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, P. Didot L'Aîné, 1802, Tome I, II et III.

<sup>5</sup> Nous pensons aux visages réalistes des hommes arabes au turban ainsi qu'aux bédouins dans le désert et à la portouse d'eau, dessinés par Vivant Denon et qui paraissent dans le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*. Voir Dominique-Vivant Denon, *Voyage*, *op.cit.* Pour une analyse de l'œuvre de Dominique-Vivant Denon et notamment l'influence des idées déterministes dans son *Voyage en Égypte* voir, Jean-Claude Waquet, « Denon l'Européen ? », dans Daniela Gallo (dir.), *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, Actes du Colloque, Musée du Louvre-1999, Paris, La documentation Française, 2001.

désacralisant la dimension surnaturelle des objets de culte<sup>6</sup>. De plus, bien qu'il exprime la volonté de transcrire de manière exacte la réalité observable, tous les artistes qui illustrent ses livres ne suivent pas à la lettre ses recommandations. De ce fait, ses gravures affichent des approches artistiques différentes et des écarts dans la transcription de la réalité observable qui varient selon qu'il s'agit de plantes, de paysages ou d'êtres humains. Dans l'*Atlas Pittoresque*, les rarissimes illustrations des femmes de la Nouvelle Grenade sont celles qui comportent le plus important décalage avec les réalités des peuples autochtones.

Ce chapitre sur les *Nymphes au jardin des tropiques* propose d'examiner les représentations des femmes de l'Amérique équinoxiale apparues dans les livres de voyages durant la première moitié du siècle. Dans ce genre littéraire où la science se lit en récits épiques et la rigueur apparaît teintée de subjectivité, les œuvres d'Alexandre de Humboldt jouent un rôle déterminant à la fois dans la construction comme dans la diffusion de l'image des femmes amérindiennes. Jusqu'à nos jours, les livres illustrés de Humboldt ont surtout attiré l'attention par l'interprétation qui est faite de la nature. Sa conception romantique du paysage américain a été richement débattue par les historiens d'art, notamment ceux du subcontinent, où l'école de Humboldt est considérée comme un courant indispensable à la compréhension et à l'évolution de l'art local<sup>7</sup>. Notre propos dans cette recherche n'est donc pas de revenir sur l'incontestable l'influence de Humboldt dans l'art des voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, ni de traiter de l'école de Humboldt et son ascendance sur la représentation du paysage sud-américain. Notre intérêt se porte sur une question moins explorée, qui a inspiré nettement moins d'analyses historiques, celle qui concerne la représentation des hommes et surtout des

---

<sup>6</sup> Voir l'analyse de Pascal Griener sur le rôle des scientifiques au siècle des Lumières dans l'histoire de l'art et les conséquences idéologiques sur la perception des religions établies. Voir « Forme, signe, matière : une nouvelle herméneutique de l'objet », dans P. Grenier, *La République de l'œil, l'expérience de l'art au siècle des lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p : 149-180.

<sup>7</sup> Beatriz González analyse l'origine et la portée de cette nouvelle esthétique dite du « voyageur » qui, née des Lumières et nourrie principalement des idées de Rousseau, s'inspire d'un mélange d'art et de science pour porter un regard romantique sur l'œuvre grandiose de la nature, nouvelle manifestation de l'existence divine. Voir B. González, *Ramón Torres Méndez y Edward Marck, una afortunada confrontación de miradas*, Bogotá, Banco de la Republica, 1990 et « La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje », *Revista Credencial*, n° 122, Bogotá, 2000. Voir aussi José Angel Rodríguez pour une analyse sur l'influence de Humboldt sur le paysage vénézuélien, *Venezuela en la mirada Alemana: paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elisabeth Gross, 1850-1896*, Caracas, Université central du Venezuela, 2000. L'influence de Humboldt sur l'art du paysage et notamment sur l'artiste nord-américain Frédéric Church, est traité brillamment par Bernard Debarbieux, « Le paysage selon Frédéric E. Church et la réception de Humboldt parmi les peintres américains », Paris, *Cahiers du Paysage*, 2008. L'aspect romantique du paysage est examiné également par Camilo Echeverria, dans *La mirada ilustrada o la ilustración de la mirada, romanticismo en los paisajes americanos de Humboldt*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2009.

femmes dans l'œuvre du savant prussien. Les femmes étant souvent absentes, invisibles, sinon insignifiantes, dans cette iconographie influencée par Humboldt, elles ont suscité moins d'analyses. Pourtant, le scientifique instaure de véritables antécédents dans la représentation picturale et littéraire de la femme sud-américaine et particulièrement de l'Amérindienne.

Afin de mieux éclairer l'ascendance de la pensée de Humboldt dans la représentation féminine sud-américaine, nous proposons de débiter par l'analyse du contexte et des attentes qui précèdent la parution de ses livres sur le monde sud-américain. À travers la seule gravure de *L'Atlas* qui montre des femmes indigènes, intitulée *Le Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4), il est possible de retracer l'esthétique diffusée par Humboldt et notamment celle qui se rapporte à la conceptualisation des femmes amérindiennes. Il est intéressant d'examiner ensuite les gravures qui illustrent les récits de voyages postérieurs et qui reconduisent en filigrane une vision analogue. C'est le cas dans *Voyage autour du monde et naufrages célèbres*, un des grands succès de la littérature de voyages écrit par Gabriel Lafond de Lurcy et illustré, majoritairement, par Jules Collignon. Ce récit publié en 1847, figure parmi les ouvrages qui poursuivent la représentation de la femme grand-colombienne selon la thématique classique qui caractérise l'iconographie de Humboldt. Deux thèmes exploités poétiquement par cet habile dessinateur constituent le fil conducteur de la deuxième et de la troisième partie de ce chapitre. Il s'agit d'abord d'examiner les images des nymphes accompagnées de héros en terre tropicale, qui représentent de jolies femmes entièrement nues dans d'idylliques paysages naturels, qui interagissent avec des hommes locaux ou européens. Ensuite, il convient d'étudier les compositions de naïades aux postures vulnérables, qui figurent des baigneuses grande-colombiennes menacées par l'environnement qui les entoure. Cette partie prend également en considération quelques images du *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* écrit par Alcide d'Orbigny et dont l'illustration avait été confiée à Louis-Auguste de Sainson et Julien Boilly<sup>8</sup>. Dans ces compositions iconographiques figurant des nymphes et des naïades tropicales, seuls quelques éléments urbains viennent rompre le caractère bucolique et pastoral. Ce sont des représentations si conventionnelles mais imprécises de l'espace tropical qu'elles empêchent toute localisation géographique ou temporelle. Les références à l'Antiquité

---

<sup>8</sup> Le *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques* d'Alcide d'Orbigny est publié par Tenré et Dupuy à Paris en 1836. Il est illustré de 133 planches hors texte, gravées en taille douce sur acier par Jules Boilly. Une décennie plus tard paraît le *Voyage autour du monde et naufrages célèbres* de Gabriel Lafond de Lurcy. Parmi les cinq volumes, les II et III traitent de l'Amérique, ils sont édités à Paris entre 1847 et 1848.

et aux cultures méditerranéennes sont en revanche multiples. Cette transculturation artistique se retrouve également dans la fonction narrative des gravures. Aussi, le contraste s'avère-t-il parfois important entre l'apparente innocence graphique des nus et la charge érotique que leur narrativité implique. Afin de mieux comprendre cette transformation artistique de la réalité sud-américaine, il convient aussi d'analyser les démarches artistiques empruntées aux concepts de l'art européen. Nous consacrerons donc la dernière partie de ce chapitre au poids des influences européennes dans les interprétations de l'*Autre* au féminin.

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la majorité des compositions picturales constituent de gravures en acier. Mais la plupart de femmes et d'hommes qu'elles représentent ne renvoient pas à une classification socio-ethnique précise. C'est pourquoi nous avons évité l'association de cette thématique à une catégorie sociale particulière, même si l'étude ultérieure des textes nous révèle les origines plutôt indiennes et métisses des femmes. Effectivement, dans ce jeu mystérieux entre *apparences* et *appartenances*, le doute n'est déjoué parfois que grâce aux témoignages écrits. La confrontation des langages visuels avec les descriptions écrites des voyageurs constitue par conséquent une démarche essentielle dans cette recherche ; elle permet de comprendre non seulement la cacophonie qui existe entre ces deux transcriptions de la réalité, mais aussi la manière comme s'élabore cette littérature de voyages. Commençons par examiner les représentations féminines publiées dans *l'Atlas pittoresque* afin de tenter de reconstituer son apport esthétique dans l'iconographie féminine sud-américaine.

### ***I. La représentation de l'Amérindienne dans les ouvrages de Humboldt***

1810 est la date de publication de *L'Atlas pittoresque*, mieux connu sous le titre de *Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (Figure 7). Par son aspect scientifique et artistique pionnier, *L'Atlas* devrait constituer un témoignage visuel crédible sur le monde et les habitants de l'Amérique équinoxiale. Pourtant, il n'en est rien. Ni les paysages, ni les rares anatomies qui émergent de ces gravures ne préfigurent des éléments autochtones. Est-ce le manque de connaissances préalables sur

les habitants de ce nouveau monde qui pousse les dessinateurs européens à retranscrire la réalité locale de manière si contradictoire?

*L'Atlas pittoresque*, en tant que premier ouvrage totalement illustré d'Alexandre de Humboldt est aussi celui qui fait apparaître le paradoxe de son iconographie. Sinon, comment expliquer l'idéalisation des personnages sud-américains que l'on observe dans *L'Atlas* et l'éloignement qui en résulte avec la réalité anatomique, alors que le maître prussien ne cesse d'insister sur la nécessité de peindre la réalité et rien que la vérité observable? Pour mieux comprendre cette contradiction, il convient d'abord de faire le point sur les attentes et motivations que suscite l'iconographie de la Grande Colombie, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Revenir sur ce contexte spécifique, permet de mieux distinguer les limitations qui pèsent à la fois sur les connaissances et les pratiques artistiques de l'époque. L'étude du *Rocher d'Inti-Guaicu*, seule image à figurer des femmes de l'Amérique équinoxiale parmi les soixante-neuf gravures de *L'Atlas pittoresque*, permet surtout d'interroger un nouveau discours pictural qui se veut réaliste mais qui transforme le monde sud-américain en version classique. Sans être spécifique aux habitants de la Grande Colombie, le respect à la lettre des conventions artistiques européennes dans la représentation des habitants exotiques, surprend toujours. Ces figures féminines stylisées qui émergent du *Rocher d'Inti-Guaicu* dissimulent, toutefois, les prémices d'une future représentation de la femme amérindienne, construite autour des concepts émis par Humboldt sur les peuples amérindiens. Examinons d'abord le contexte historique et littéraire dans le quel apparaît l'œuvre de Humboldt dont, *L'Atlas pittoresque*, pour ensuite analyser les obstacles qui se dressent devant les objectifs scientifiques et pédagogiques qu'il souhaite atteindre à travers l'art.

### 1. Attentes et limites de l'iconographie

Quand *L'Atlas pittoresque* paraît à Paris, il constitue le premier ouvrage entièrement imagé d'après nature sur les habitants sud-américains (Figure 7). Connaissant l'ampleur de la notoriété de l'auteur, nous pouvons supposer l'attraction considérable qu'ont eue ses images auprès des lecteurs scientifiques ou amateurs, des artistes et des graveurs de l'époque. Dans ce triomphe littéraire, la date de publication joue certainement à faveur. En 1810, six années se sont écoulées depuis que Humboldt est arrivée en France et sa notoriété est à son comble : il a déjà présenté à l'Institut de France *l'Essai de géographie des plantes* (1805) et publié le premier volume de la très coûteuse édition



de *Plantes équinoxiales* (1808)<sup>9</sup>. Il est également face à des salles pleines à l'Institut à chaque compte rendu de voyage<sup>10</sup>. Sans doute, l'explorateur indépendant de terres lointaines fascine plus les foules que le scientifique pur et dur avec ses ouvrages compliqués. D'ailleurs, si l'on peut voir son nom apposé sur des emballages de chocolat ou des boîtes de plumes pour écrire, c'est que les publicistes connaissent le pouvoir de sa notoriété auprès du grand public.

La notoriété croissante de Humboldt n'est pas la seule raison qui crée l'expectative autour de l'iconographie sud-américaine. Au moment où le scientifique est de retour en Europe, le bilan s'impose sur les connaissances du monde sud-américain. D'autant que dans ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, les informations concrètes sur les habitants de l'Amérique équinoxiale ne semblent pas avoir beaucoup évolué par rapport au XVI<sup>e</sup> siècle, quand les fameuses gravures de Théodore de Bry dévoilèrent aux Européens une des premières visions picturales des indigènes américains<sup>11</sup>. Plus de 300 ans se sont écoulés depuis cette œuvre pionnière, de multiples expéditions de voyageurs européens se sont rendues sur place et pourtant, les représentations font encore planer le doute quant à la connaissance réelle des peuples et paysages sud-américains. Les expéditions organisées par les Espagnols n'apportent pas plus dans le domaine de l'iconographie *anthropologique*, terme anachronique pour l'époque, certes, mais précis pour évoquer les inquiétudes concernant les dimensions physiques et sociales des hommes et des femmes habitant ce nouveau monde. La fameuse *Expédition Botanique*, dirigée par José Celestino Mutis en 1783, qui engage jusqu'à 42 dessinateurs financés par la couronne espagnole, reproduit environ six mille aquarelles, remarquables certes, mais ne figurant que des images de plantes et de fleurs que le savant espagnol ne réussit jamais à publier<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> C'est le premier volume publié, parmi les trente volumes, du *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, faits en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804.

<sup>10</sup> Humboldt exprime sa satisfaction suite à l'audience qu'il rencontre à l'Institut de France : « L'Institut est plein à craquer chaque fois que je monte au pupitre ». Lettre de Humboldt à son frère d'octobre 1804. Compilation de Michael Dettelbach, 1977. Extrait de M. Gayet, *Alexandre de Humboldt le dernier savant universel*, Metz, Vuibert, 2006, p. 168.

<sup>11</sup> Les *Grands Voyages* de Théodore de Bry comportent une collection de 13 livres rassemblant plus de 300 gravures. Ils sont édités entre 1590-1634. Sur la question du réalisme et de la représentation « sur le vif » voir, M. Duchet, *L'Amérique de Théodore de Bry, une collection de voyages protestante du XVI<sup>e</sup> siècle : quatre études iconographiques*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 12.

<sup>12</sup> L'Expédition botanique dirigée entre 1783 et 1792 par le médecin et ecclésiastique espagnol José C. Mutis, s'est déroulée entre Mariquita et Bogotá, villes de la Colombie actuelle. 42 artistes s'y sont succédés dont Francisco J. Matiz, Pablo A. García, Pablo Caballero et Salvador Rizo qui deviendront connus après l'expédition. Certains dessins qui ont été perdus avaient été réalisés par Mutis lui-même et figuraient, semble-t-il, des portraits des habitants. Voir G. España, Gonzalo, *Mutis y la Expedición Botánica*, Bogotá, Panamericana, 1999, p. 53 et 55.

L'allégorie dite *La Force et la Foi* (Figure 5) qui paraît à Paris en 1752 dans la version française du *Voyage Historique de l'Amérique méridionale* de Jorge Juan et Antonio de Ulloa, donne une idée du style des gravures qui étaient connues en France<sup>13</sup>. Les cartouches et autres images reliées aux mappemondes, figuraient également des êtres exotiques sous cette forme allégorique<sup>14</sup>. La gravure signée par Bernard Picart permet surtout de comprendre la pratique de réutilisation et de réadaptation des estampes. Car, avant d'orner le *Voyage Historique de l'Amérique* de l'expédition franco-espagnole, à la quelle avait participé Louis Godin avec Charles de la Condamine, cette gravure avait illustré deux ouvrages aussi monumentaux que célèbres, édités à Amsterdam. Sous un intitulé très différent et beaucoup plus long, *La Force et la foi* paraît d'abord comme frontispice du volume sur l'Asie de *L'Atlas Historique*, publié en 1732 par Henri Abraham Châtelain (Figure 6)<sup>15</sup>. Cinq ans plus tard, la même gravure réapparaît dans le volume sur l'islam des *Cérémonies et coutumes religieuses* (1737) de Bernard Picart et Jean-Frédéric Bernard<sup>16</sup>. Or, dans ces premières parutions, la composition de Bernard Picart diffuse une toute autre signification. Dans la gravure d'origine, la présence centrale d'Hermès flottait au-dessus de la personnification de l'Afrique, de l'Amérique, de l'Asie et de l'Europe. En fédérant les habitants du monde dans un même espace graphique et sur un même pied

<sup>13</sup> L'intérêt de cette expédition géodésique à la Real Audience de Quito, était de connaître la forme exacte de la terre, une des principales préoccupations des scientifiques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Quito étant proche de la ligne équatoriale, l'expédition géodésique devait atteindre cette ville afin de poursuivre les mensurations et pouvoir déterminer si la terre était une sphère parfaite ou bien aplatie au niveau des pôles. Voir Jorge Juan et Antonio de Ulloa, *Voyage historique de l'Amérique méridionale fait par ordre du roi d'Espagne, de Jorge Juan et Antonio de Ulloa*, Mauvillon (traduction), Paris, Jombert, 1752, t. II.

<sup>14</sup> C'est le cas des cartouches d'une carte sur l'Amérique de Pieter Van Der Aa. Voir *L'Atlas nouveau et curieux des plus célèbres itinéraires* dans P. Van Der Aa, *L'Amérique Méridionale, suivant les nouvelles observations des messieurs de l'Académie royale des sciences, etc.*, Leyde, 1714, planche n°. 116, Bibliothèque National de France.

<sup>15</sup> *L'Atlas Historique ou Nouvelle introduction à l'Histoire, à la chronologie, et à la géographie ancienne et moderne* était une imposante encyclopédie illustrée des religions en sept volumes, écrite par Nicolas Gueudeville et gravée par Henri Abraham Châtelain à Amsterdam en 1705. La gravure de Bernard Picart figurant Hermès au-dessus des quatre continents, paraît dans le Volume V, consacré à l'Asie et à l'Islam. Elle comporte le poème suivant en guise de titre : *L'Asie & ses parfums, les trésors de l'Afrique, Et de l'une & l'autre Amérique, Les dons rares & précieux, Au delà de chaque Tropique, Demeuraient encore inconnus à nos yeux : Si l'art ingénieux de voyager sur l'ende, Malgré tant de périls divers, Des quatre coins de l'Univers, N'eut enfin rassembler les habitants du monde. C'est ce qu'on voit dans ce tableau, Où l'Asie au teint frais & l'Afrique brulée, De l'Amérique reculée, Se rapprochent aux soins de la Nymphé empressée, qui vient nous montrer l'art de conduire un vaisseau.* Voir L. Hunt, M. Jacob, W. Mijndhardt, *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Los Angeles, Getty Publications, 2010, p.160-164.

<sup>16</sup> Le Frontispice de B. Picart, *L'Asie & ses parfums*, apparaît ensuite dans le volume sur l'Islam de *Cérémonies et coutumes religieuses*. Voir, Bernard Picart, *Cérémonies et coutumes religieuses*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1737, p. 162-165.

d'égalité, le dieu grec incarne ici le cosmopolitisme et la transmission du savoir<sup>17</sup>. Ces valeurs qui exaltent la tolérance religieuse, chère aux auteurs protestants des *Cérémonies et coutumes religieuses*, disparaissent avec Hermès de la gravure lorsqu'elle illustre le *Voyage Historique de l'Amérique*, quinze ans plus tard.

Dans cette nouvelle version, le gommage d'Hermès réoriente désormais le regard vers les contrastes des figures allégoriques. Outre l'effacement du dieu grec, il faut signaler le changement du titre : *L'Asie & ses parfums, les trésors de l'Afrique, et de l'une & l'autre Amérique* se transforme en, *La Force et la foi*. De ce fait, les personnages allégoriques perdent leur signification originale. Alors que *l'Asie* avec ses parfums représente désormais *la foi* et le brûleur à encens devient un outil de purification symbolique, l'Europe, détentrice de *l'art de conduire les vaisseaux*, semble incarner *la Force* et le savoir de la civilisation européenne<sup>18</sup>. Plus paradoxale encore, *l'Afrique brûlée* se confond désormais avec les esclaves africains déportés en Amérique. Seule *l'Amérique* garde son rôle d'Amazone ou de chasseuse impitoyable d'aventuriers européens. Du coup, le lion endormi et le dromadaire poilu, animaux inexistants en Amérique du sud, ne font qu'augmenter l'aspect fabuleux de la scène. Ce remaniement pictural provoque, enfin, un déplacement de la tension du tableau. La figuration corporelle des personnages allégoriques oppose désormais les muses blanches, porteuses de purification, aux natifs dévêtus et exécuteurs des actes barbares. À l'instar des gravures des Bry, éditées un siècle plus tôt, la représentation des figures humaines reste classique et les rares éléments anatomiques qui autorisent la distinction des individus se limitent à l'absence ou l'abondance des vêtements et surtout, à l'intensité de gris appliqué aux corps. Cette version altérée du tableau de Bernard Picart, qui conserve intacte la mise en scène théâtrale de la nature tropicale, a-t-elle réussi à entretenir le doute sur le monde sud-américain ? Probablement.

L'altération des images et leur réadaptation dans des ouvrages à thématique distincte semblent avoir été des pratiques courantes. La mort de Bernard Picart en 1733 a sans doute favorisé ces reprises<sup>19</sup>. Toujours est-il que ces gravures remaniées, issues de

---

<sup>17</sup> Voir l'intérêt symbolique d'Hermès dans l'art de Bernard Picart in L. Hunt, M. Jacob, W. Mijndhardt, *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Los Angeles, Getty Publications, 2010, p.160-164.

<sup>18</sup> Suivant l'intitulé original de la gravure de B. Picart. Voir L. Hunt, M. Jacob, W. Mijndhardt, *Bernard Picart, op. cit.* p. 160.

<sup>19</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle Bernard Picart était considéré un des meilleurs graveurs de son époque, après William Hogarth. Lors de son décès en 1733, Bernard Picart est proclamé le plus célèbre graveur de tous les temps, « the most celebrated engraver of this or any age », dans un article du journal Londonien le *St. James's Evening Post*. Voir, L. Hunt, M. Jacob, W. Mijndhardt, *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Los Angeles, Getty Publications, 2010, p.1.

l'imagination des artistes, constituent les rares témoignages visuels dont disposent les lecteurs européens pour se représenter l'Amérique équinoxiale avant les publications d'Alexandre de Humboldt. En effet, depuis les temps des premiers *Conquistadores* du XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux premières explorations scientifiques du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'image reste non seulement rare mais invraisemblable<sup>20</sup>.

La gravure renommée *La Force et la Foi* (Figure 5) permet ainsi de prendre une première mesure de la différence qu'instaure l'art promu par Alexandre de Humboldt. Premier point distinctif : l'iconographie de *L'Atlas pittoresque* se libère des éléments fantastiques, chers aux illustrateurs des siècles précédents. La thématique de son art change également. L'iconographie ne se concentre plus sur la confrontation manichéenne entre êtres « civilisés » et êtres « sauvages ». Désormais, le regard des artistes se tourne vers la description minutieuse des paysages et des monuments américains. Néanmoins, malgré cet apport de rationalisme scientifique dans l'art, Humboldt et Bonpland ne se montrent guère plus intéressés par l'anatomie des natifs dans leur iconographie<sup>21</sup>. Le chiffre non anodin de 6200 « nouvelles » plantes emportées pour être rebaptisées en Europe par le duo franco-prussien surprend autant que le faible nombre d'images réalisées sur les habitants de ces contrées<sup>22</sup>. En ce qui concerne la Grande Colombie, l'œuvre de Humboldt et Bonpland reste également décevante. Parmi les soixante-neuf gravures contenues dans *L'Atlas pittoresque*, on trouve quinze planches sur la Grande Colombie, dont onze consacrées uniquement aux paysages et aux monuments. Le reste des images de l'*Atlas* concernent le Mexique et le Pérou. À l'insuffisante iconographie sur les habitants grand-colombiens, il faut ajouter la quasi-absence de représentations féminines dans *L'Atlas*. Certes, éviter la représentation et la description des femmes est un des traits qui distingue Alexandre de Humboldt des autres voyageurs du siècle qui, à l'inverse, font de la femme un thème omniprésent dans leurs récits. En revanche, *L'Atlas* comporte plusieurs paysages sud-américains, extraordinaires par leur finesse et leur taille. Habités parfois de silhouettes masculines, ces tableaux n'arborant aucune figure féminine, à l'exception du *Rocher*

---

<sup>20</sup> La Condamine entreprend la première descente scientifique de l'Amazone en 1743 et en 1744, mais ne publie pas de gravures sur les habitants des régions visitées. Voir H. Minguet, *Charles-Marie de la Condamine, Voyage sur L'Amazone*, Paris, La Découverte, 1981, 2004.

<sup>21</sup> Les études de Humboldt se sont concentrées aux cultures mexicaines. Son étude comparative sur les langues indiennes cherchait à prouver l'origine de l'homme américain, plutôt qu'à analyser en profondeur les structures sociales de ces sociétés. Voir A. de Humboldt, *Atlas pittoresque*, *op. cit.*

<sup>22</sup> M. Gayet, *Alexandre de Humboldt, le dernier savant universel*, Paris, Vuibert, 2006, p. 170.

*d'Inti-Guaicu* (Figure 4)<sup>23</sup>. Cette unique gravure distille pourtant les nouvelles conventions picturales qui vont caractériser la représentation de femmes exotiques. Du reste, ni l'absence d'images féminines, ni son prix élevé, ne semblent limiter le succès de *L'Atlas*. Ce livre monumental, de format grand *in-folio*, qui mesure 57 x 41 cm et dont les gravures atteignent 40 x 30 cm (Figure 7), bénéficie de nombreuses rééditions et traductions. Des publications aux formats plus compactes se succèdent alors même qu'elles comportent moins d'images que la première édition<sup>24</sup>. Aussi, même si la réédition du *Rocher d'Inti Guaicu* ne se poursuit pas dans toutes les nouvelles éditions de *L'Atlas*, sa portée artistique se mesure dans ce contexte global de forte demande en images sur le nouveau monde. Mais son rayonnement s'explique surtout par l'intense intertextualité qui règne dans le genre littéraire du voyage. En effet, le précepte «l'art naît de l'art et non pas de la nature», semble particulièrement adapté aux images véhiculées dans les récits sur l'Amérique équinoxiale<sup>25</sup>.

La rareté d'images sur l'Amérique équinoxiale constitue également la principale motivation de Humboldt dans la publication de *L'Atlas pittoresque*. Conscient à la fois de l'insuffisance iconographique sur ces contrées et de l'impuissance des mots devant l'art et la beauté de la nature, il espère faire mieux connaître l'Amérique équinoxiale à travers la gravure. Aussi, quand le scientifique se réfère au manque d'images retransmises par les voyageurs, souligne-t-il son intérêt pour les bâtisses amérindiennes ainsi que son regret à l'égard des activités iconoclastes de l'Église catholique en Amérique de sud:

En étudiant leurs ouvrages, on regrette qu'ils ne soient pas accompagnés de figures qui puissent donner une idée exacte de tant des monuments détruits par le fanatisme ou tombés en ruine par l'effet d'une coupable insouciance<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *L'Atlas Pittoresque* de Humboldt est édité pour la première fois en 1810 par Schoell. Les gravures, quant à elles, mesurent à peu près 30 x 40cm.

<sup>24</sup> *L'Atlas Pittoresque* paraît à Paris en 1810, puis en 1813 avec 69 gravures. Il est réédité par la Librairie Grecque en 1816 mais dans un format plus compact avec uniquement dix neuf planches. Il est réédité dans ce même format en 1824 par N. Maze et en 1840 par Bourgeois-Maze. *L'Atlas Pittoresque* est traduit en espagnol sous le titre, *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* et édité sans les images par Gaspar Editores à Madrid en 1878.

<sup>25</sup> Selon E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, Paris, Phaidon, 2006, p. 20.

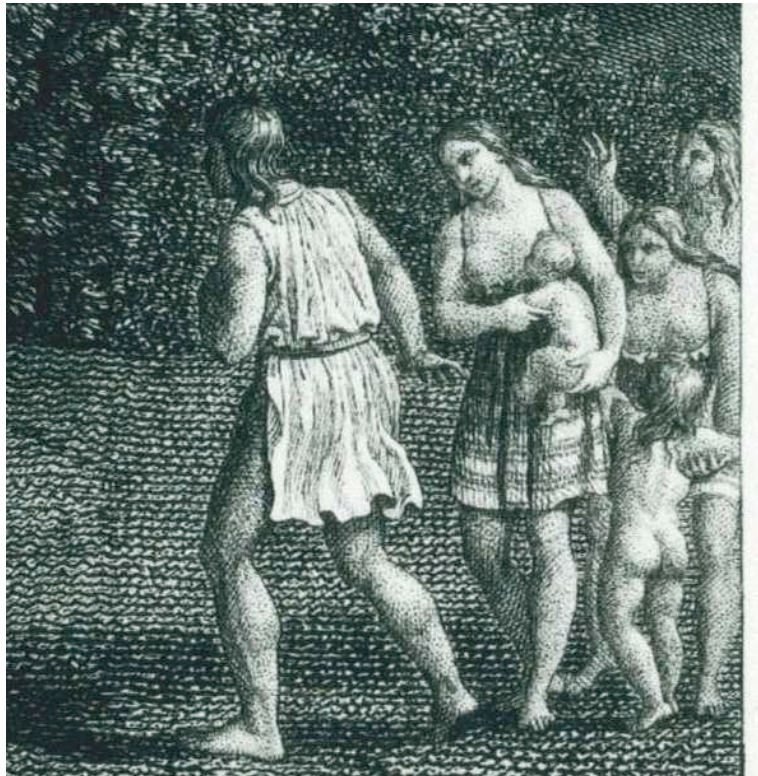
<sup>26</sup> Ibidem, *Introduction*, p.2.

*L'Atlas pittoresque* est donc le fruit de la frustration visuelle ressentie par Humboldt, par rapport aux monuments amérindiens, et le résultat de l'intertextualité qui existait entre voyageurs. Ce sont des récits comme ceux de La Condamine qui semblent pousser Humboldt à combler le vide pictural. Au cours du siècle, le même réflexe sera adopté par les lecteurs du savant allemand, devenus à leur tour voyageurs, mais dans des proportions bien plus importantes. Ce rocher décrit en 1739 par La Condamine, faisait sans doute partie des « monumens » cités par les premiers explorateurs et dont l'absence d'images était regrettée par le voyageur scientifique<sup>27</sup>. Le *Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4), seule gravure comportant des femmes dans le monumentale *Atlas*, acquiert une importance aux yeux du savant prussien parce qu'il avait été cité par un ancien grand voyageur. Ce lieu sacré qui représente le dieu soleil adoré par les Incas, *Inti* du nom quechua, n'est donc pas une découverte de Humboldt. Il convient enfin de clarifier une précision géographique qui peut porter à confusions. Bien qu'aujourd'hui le *Rocher d'Inti-Guaicu* se situe dans le sud de l'Équateur, tel n'était pas le cas en 1802, quand Humboldt se rend sur place. À cette époque la vallée du Cañar dépendait de la vice-royauté du Pérou, région qui est annexée après les guerres d'indépendance à l'Équateur et donc, aux territoires de la Grande Colombie. Le rocher proprement dit se trouve dans le site archéologique connu sous le nom d'Ingapirca. Mais revenons au paradoxe du *Rocher d'Inti-Guaicu*, seule et unique représentation des femmes grand-colombiennes de *L'Atlas*, pour ensuite pouvoir traiter de son influence sur l'iconographie de voyageurs.

## 2. Le paradoxe de Humboldt

---

<sup>27</sup> Ibidem.



Détail du *Rocher d'Inti-Guaicu*, dessin de Joseph Anton Koch, d'après un croquis de Humboldt

Gravure sur acier en noir et blanc de Dutterhoffer

Extrait d'Alexandre de Humboldt, *L'Atlas pittoresque*, Paris, 1810

(Figure 4)

Le paradoxe du *Rocher d'Inti-Guaicu* se dévoile lorsque l'on connaît l'objectif scientifique que Humboldt souhaite atteindre à travers la gravure. Le décalage de vues entre la transcription picturale réalisée par Joseph Koch et la description de Humboldt devient évident dans l'introduction de *l'Atlas pittoresque*. Ici, les aspirations de l'auteur sont claires : il « est moins attaché à peindre celles qui produisent un effet pittoresque qu'à représenter exactement les contours des montagnes, les vallées dont les flancs sont sillonnés »<sup>28</sup>. Humboldt est parmi les voix du siècle à se lever pour clamer l'exactitude des formes dans la représentation artistique. Cette exactitude appliquée aux formes de la nature, qui permet d'obtenir une transcription picturale véritable, sans fioritures personnelles, était pour lui une sorte de nécessité factuelle pour améliorer les connaissances scientifiques, géographiques et botaniques. Après la nature, Humboldt insiste sur la représentation des objets qui constituent dans la plupart des cas des monuments indigènes : « j'ai tâché de donner la plus grande exactitude à la

<sup>28</sup> A. de Humboldt, *Vues des cordillères*, op. cit, 1813, vol. I, p. 4.

représentation des objets qu'offrent ces gravures »<sup>29</sup>. Ces monuments primitifs deviennent désormais des objets d'étude dont Humboldt encourage à visiter par d'autres voyageurs, pour « retracer fidèlement ces sites majestueux »<sup>30</sup>. Aucune indication n'est donc donnée dans cette introduction sur la représentation des habitants amérindiens. Certes, le style élogieux et diplomate du savant prussien n'autorise pas toujours l'émergence franche de ses impressions. Peut-on pour autant déduire que l'interprétation des formes anatomiques ne concerne pas son souci d'exactitude ni sa recherche de connaissances objectives?

### *Incapacités de transcription, limites de représentation*

En effet, ni la simplicité du monument indigène, ni la « belle et vigoureuse végétation » que Humboldt décrit dans la vallée du Cañar, ne se retrouvent retranscrites dans l'art de Joseph Koch<sup>31</sup>. D'ailleurs, où sont les « montagnes colossales », tant admirées par le scientifique prussien<sup>32</sup> ? Avec sa composition horizontale en deux plans, le *Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4) évoque le paysage idéal avec la prise de vue lointaine, tel que Joseph Anton Koch aime interpréter<sup>33</sup>. En tant que grand peintre de paysages du Nord de l'Europe, cet artiste représente le chef de file du mouvement nazaréen, un courant qui, s'éloignant du modèle néoclassique, cherchait des nouvelles sources d'inspiration dans les œuvres d'art du Moyen Âge et de la première Renaissance. La représentation de la nature équatorienne est précisément le trait qui trahit les préceptes de l'artiste autrichien pour qui, selon Beatriz Gonzáles, « le regard se porte sur un territoire comme si c'était la Grèce »<sup>34</sup>. Ainsi, contrairement à la recherche d'individualisation recherchée par Humboldt, la vision du peintre semble s'appliquer à tous les sites naturels sans tenir compte des différences physiques qui les séparaient. Il réinterprète les mêmes arbres non individualisés qui entourent le *Rocher d'Inti-Guaicu* dans ses

---

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 293.

<sup>32</sup> A. de Humboldt *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, 1846, Première partie, p. 11.

<sup>33</sup> *The Lauterbrunnen Valley* est conservé actuellement au Musée Thorvaldsen, à Copenhague. Il s'agit d'un paysage suisse réalisé par Koch en 1821.

<sup>34</sup> Phrase extraite de l'article de Beatriz González. L'aspect irréel du paysage est souligné dans une autre gravure de *L'Atlas* dessinée par Joseph Koch, intitulée, *Le Passage du Quindío* citée dans le 3<sup>e</sup> chapitre, qui « fait penser davantage à l'Arcadie qu'à un paysage colombien ». Traduction par moi-même du texte en espagnol, « *se puede pensar más en la Arcadia que en el territorio colombiano* ». Voir B. González, « La escuela de Humboldt : los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje », *Revista Credencial Historia*, n° 122, Bogotá, février, 2000.



paysages romains et suisses, comme le montre *La Vallée de Lauterbrunnen* (Figure 8), peinte à la même époque<sup>35</sup>. Rien d'étonnant alors si le paysage de cette gravure n'évoque nul part l'exubérance des Andes équatoriennes.

Le paysage se devait d'être héroïque pour Joseph Koch, car il était le reflet d'une attitude et d'un regard qui s'inspirent des idéaux romantiques et qui évoquent la place de l'homme dans l'univers. Dans la vue lointaine et l'effet de contraste dimensionnel que créent les personnages face à la grandeur du rocher, se lit la relation romantique de l'homme avec la nature et la conception héroïque du paysage selon Joseph Koch. Si cette interprétation du paysage tropical semble incompatible avec les attentes artistiques de précision et de fidélité prônées par Humboldt, la représentation des habitants, elle, reste aussi conforme aux goûts artistiques européens. Le petit groupe composé d'un homme et de trois femmes avec leurs enfants, au premier plan à droite et qui se déplacent vers le centre du tableau, apparaissent possédés par un élan presque divin. Leurs silhouettes et tenues rappellent davantage les chanteurs de la Tribune de chantes, sculptés par Luca de la Robbia pour la Cathédrale de Florence vers 1438, que les descendants des caciques incas<sup>36</sup>. La manière de représenter les anatomies par Joseph Anton Koch ne permet pas, non plus, la transcription d'une « idée exacte » des formes anatomiques autochtones<sup>37</sup>.

Ces écarts de perception qui oscillent entre réalisme et fantastique, qui donnent des versions différentes de la réalité observable et qui distinguent l'art de Joseph Koch des préceptes de Humboldt, s'opèrent à chaque passage du langage littéraire à l'expression picturale et vice versa. Si Humboldt ressent l'impuissance des mots devant la beauté de la nature, il semble conscient du phénomène inverse, qui a tendance à régner dans le genre voyage, à savoir, l'effet décevant de la réalité face aux descriptions fabuleuses des voyageurs. Ainsi, lorsque le savant prussien arrive devant le *Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4), il paraît plutôt déçu. Au lieu de trouver un imposant monument, tel qu'il devait exister dans son imagination suite à la lecture de la Condamine, il voit un « mur construit de grosses pierres de taille qui s'élève à la hauteur de cinq à six mètres », qui attire l'attention d'avantage par sa « parfaite conservation » plutôt que par sa

---

<sup>35</sup> Il s'agit des tableaux à l'huile de Joseph Anton Koch qui sont actuellement conservés à la Pinacothèque de Munich. Le *Paysage héroïque romain avec arc-en-ciel*, peint en 1812, le *Paysage héroïque avec Saint Georges*, réalisé en 1807, mais aussi *The Lauterbrunnen Valley* datant de 1821, rappelle le paysage du *Rocher d'Inti-Guaicu*.

<sup>36</sup> L'affinité qui résulte entre les personnages de Joseph Koch et ceux des reliefs de Luca de la Robbia s'explique sans doute par l'admiration des modèles italiens du Moyen âge, nouvelle source d'inspiration des artistes nazaréens.

<sup>37</sup> A. de Humboldt, *Vues des cordillères*, op. cit., vol. I, *Introduction*, p. 2.

« grandeur »<sup>38</sup>. En revanche, l'approche sceptique de Humboldt rappelle l'attitude de la Condamine<sup>39</sup> : quand il décrit les « cercles concentriques qui représentent l'image du soleil », que l'on distingue sur la paroi du Rocher, il tient à préciser que les traits qui forment les yeux et la bouche ont été « ajoutés par les prêtres péruviens »<sup>40</sup>.

Le phénomène contraire se produit lorsque l'on passe de l'écriture de Humboldt à l'art de Joseph Koch. La seule présence des personnages féminins dans le dessin du *Rocher d'Inti-Guaicu* en est la preuve. Humboldt ne cite aucune présence humaine dans ce site sacré, bien au contraire, il décrit « un lieu solitaire »<sup>41</sup>. Le seul autochtone dont le scientifique transmet des informations est « le maître d'une ferme voisine » qu'il avait choisi comme guide parmi les indigènes de la région<sup>42</sup>. S'est-t-il transformé en l'homme à la tunique après l'interprétation de Joseph Koch ? Aucune allusion n'est faite par Humboldt, non plus, à la présence des femmes avec ce guide. La question reste donc ouverte quant au rôle de l'homme qui tourne le dos au spectateur et qui guide les femmes-mères devant la ruine du Cañar. Qui est ce personnage qui se déplace à la fois inspiré et apeuré et qui intensifie l'énigme de la gravure ? Mais que font ces personnes à la physionomie éclatante de blancheur qui laisse penser à de nouveaux arrivants européens ? Leurs costumes étranges, trop découverts pour une altitude qui dépasse les 3000 mètres, installent à nouveau le doute. Savoir si les accessoires vestimentaires des personnages du *Rocher d'Inti-Guaicu*, si dissonants soient-ils aujourd'hui, ont choqué les observateurs de jadis, reste d'ailleurs une énigme. De nos jours, l'historienne Deborah Poole voit dans l'homme à la tunique une représentation de Caïn après l'expulsion de l'Eden<sup>43</sup>. Pour nous, l'homme qui guide incarne aussi la fuite mais plutôt celle inéluctable des rares survivants amérindiens, situation qui reste cohérente avec l'héroïsme tragique cher à Joseph Koch.

---

<sup>38</sup> A. de Humboldt, *Atlas pittoresque, op.cit.*, 1816, vol. I, p. 292.

<sup>39</sup> Après son voyage en Amérique méridionale (1743-1744), Charles-Marie La Condamine visite l'Italie (1754-1755). Il décrit les monuments et objets d'art avec un nouveau regard scientifique, s'interrogeant sur la réalité des matériaux et l'origine des formes. Il démystifie, notamment, le fameux plat sacré de la cathédrale de Gênes, le *Sacro Catino*, en prouvant qu'il s'agit non pas d'une grosse émeraude, ni d'un jade, mais d'un verre fondu. Voir les analyses sur les scientifiques qui réalisent le Grand Tour dans P. Grenier, *La République de l'œil, l'expérience de l'art au siècle des lumières, op.cit.*

<sup>40</sup> A. de Humboldt, *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, La Librairie Grecque, 1816, vol. I, p. 298.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 293- 295.

<sup>43</sup> Voir D. Poole, *Vision Race and Modernity, a visual economy of the Andean image world*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 75.

Malgré les efforts déployés par Alexandre de Humboldt pour retranscrire une image véritable et réaliste du monde sud-américain, les illustrations de *L'Atlas* peinent à remplir cet objectif. La finalité scientifique et pédagogique que le savant octroie à l'Art est nettement moins visible dans la représentation des anatomies humaines que dans celle des paysages. Le langage artistique employé par Joseph Koch dans le *Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4) sert à révéler les paradoxes qui émergent subtilement de l'iconographie de Humboldt en général. Les contradictions que l'artiste matérialise dans son dessin semblent résulter d'abord des difficultés matérielles inhérentes aux pratiques artistiques de la gravure. Les nombreux intervenants, éloignés entre eux par des milliers de kilomètres, supposent des processus artistiques complexes, particulièrement dans une époque qui ne connaît pas encore la révolution des transports. Le *Rocher d'Inti-Guaicu* est d'ailleurs un exemple parfait des interventions multiples impliquées dans l'élaboration des images dont les principaux créateurs se trouvent dans des pays voire continents différents. La légende indique d'emblé l'origine du dessin : *d'après une esquisse de M. de Humboldt*. Alors que le croquis est réalisé par Humboldt en Équateur, le dessin est finalisé à Rome par l'artiste autrichien et ami de la famille Humboldt, Joseph Anton Koch<sup>44</sup>. Le dessin terminé, il est envoyé à Stuttgart pour être gravé sur acier par Dutterhoffer, avant d'être réexpédié à Paris pour l'impression finale. Difficile donc de maintenir une quelconque continuité artistique entre l'esquisse initiale de Humboldt et les différentes modifications picturales entreprises par les autres artistes. C'est pourquoi la figuration des Indiens équatoriens du *Rocher d'Inti-Guaicu*, dans une manière idéalisée, peut aussi bien constituer un fait indépendant des directives artistiques de Humboldt. Mais comment communiquer efficacement avec des artistes éparpillés en Europe, quand l'envoi d'une lettre de Quito à Rome prend un mois de délais, au minimum ?

---

<sup>44</sup> A. de Humboldt, *Atlas pittoresque. Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, Schoell, 1810, vol. I et II. Les 69 gravures en couleur et en noire et blanc composent le deuxième tome, le *Rocher d'Inti-Guaicu*, correspond à la planche n° 18.



Louis David, détail des *Sabines*, 1799 (Figure 9)

Huile sur toile

Musée du Louvre, Paris

Les contradictions qui nous interpellent du *Rocher d'Inti-Guaicu* et qui rendent l'art du savant prussien artificiel et sincère à la fois, s'expliquent aussi par l'autonomie des artistes qui collaborent avec lui. Joseph Anton Koch, comme Karl Nebel et Johan Moritz Rugendas, font partie d'une génération des peintres qui admirent autant Humboldt que « la grandeur calme et la noble simplicité » des statues antiques<sup>45</sup>. Joseph Koch, en particulier, est formé à Rome par le peintre Jacob Carstens, un des plus fidèles artistes du néoclassicisme allemand qui excelle dans les sujets allégoriques et mythologiques. Bien qu'il s'écarte plus tard du carcan néoclassique avec ses amis nazaréens, en tant qu'artiste germanophone, Joseph Koch a sans doute en tête la célèbre *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* de Johann Joachim Winckelmann qui paraît à Dresde dès 1764, en langue allemande<sup>46</sup>. Comme d'autres artistes qui participent à l'illustration

<sup>45</sup> Voir Daniella Gallo, *Modèle ou Miroir, Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008. p.7.

<sup>46</sup> À travers un important échantillonnage d'œuvres antiques, Winckelmann fait connaître ses critères sur l'esthétique classique dans l'Art. *L'Apollon du Belvédère* fait partie des œuvres qu'il considère comme le *plus haut idéal de l'Art*. Voir D. Gallo, *Modèle, op.cit.*

des livres de voyage, il a certainement connaissance des *Sabines* de Louis David (Figure 9), tableau qui attire un grand nombre de visiteurs au Louvre entre 1799 et 1805, malgré l'entrée payante. Dans la manière de représenter les figures féminines, Louis David évoque Joseph Koch ou vice-versa, même si le sujet paraît sans rapport avec les tropiques grand-colombiens. Cet aspect passionnel de l'Art est probablement ce à quoi se réfère Humboldt lorsqu'il revient sur « l'expression des passions » dans *Cosmos*<sup>47</sup>. Quant à la volonté moralisatrice qui caractérise la scène historique des *Sabines*, elle est aussi à l'œuvre dans les compositions picturales des livres de voyage mais dans un registre non historique<sup>48</sup>. Tel que nous le verrons plus loin, dans ces nouveaux supports iconographiques, le corps des femmes exotiques revient au centre des regards, il reflète leur comportement de manière symbolique et devient le lieu où se concentrent désormais les tensions du bien et du mal. L'art du peintre autrichien Joseph Koch traduit donc davantage les préoccupations artistiques de son milieu. Les débats artistiques qui animent l'Europe semblent déterminer ses choix artistiques et primer sur la question de la représentation véritable et sincère des anatomies locales. Ainsi, même si les croquis sont réalisés *in situ* par Humboldt et malgré son application dédiée à l'exactitude des formes, le résultat définitif des images de *L'Atlas* dépendent d'avantage du dessinateur final<sup>49</sup>. L'esthétique des derniers intervenants dans le processus de la gravure prime toujours.

Qu'il s'agisse des difficultés liées aux pratiques artistiques de la gravure ou aux influences imparables exercées par un style artistique dominant, les déceptions face à l'iconographie de *L'Atlas pittoresque* semblent avoir été réelles. La question de *qui a fait quoi* touchant les différents intervenants, voyageur-dessinateur et concepteur de l'esquisse, artistes et graveurs, travaillant à partir des ateliers européens, fait partie des problèmes majeurs concernant les gravures des livres de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle. L'hypothèse des ajouts hétéroclites qui ont lieu pendant le long et lointain processus graphique, peut effectivement expliquer des incohérences, d'autant que l'ingérence

---

<sup>47</sup> Cette forme d'art qui ose exposer la nudité féminine provoque des vives polémiques en France. Comme voulant justifier la nudité de ses personnages, Louis David revendique sa fidélité aux artistes de l'Antiquité : « Nous cherchons à imiter les Anciens dans le génie de leurs conceptions, la pureté de leur dessin, l'expression de leurs figures et la grâce de leurs formes ». Voir. P. Bordes, *David*, Paris, Fernand Hazan, 1988. Humboldt se réfère aussi à l'expression des passions dans l'art. Voir A. de Humboldt *Cosmos, op. cit.*, 1855, vol. II, p.100.

<sup>48</sup> En tant que scène historique, *Les Sabines* rappelle l'idée de réconciliation nationale. Le tableau reprend l'épisode cité par Plutarque où les Sabines s'interposent entre les Romains, conduits par Romulus et les Sabins, dirigés par Tatiüs. Hersilie qui est au centre avec sa tunique blanche et les bras tendus s'interpose entre son époux Romulus, qui se prépare à lancer le javelot et son père, Tatiüs, qui se tient à gauche avec son bouclier.

<sup>49</sup> Humboldt avait appris pendant sa jeunesse à maîtriser la technique du dessin, notamment en participant à des expositions de peinture. Voir M. Gayet, *Alexandre de Humboldt, op.cit.*, p. 181.

spontanée des tiers dans la réalisation des gravures, semble avoir été courant. Il n'est donc pas surprenant d'entendre Humboldt s'excuser dans l'introduction de *L'Atlas pittoresque* à propos des « imperfections » graphiques, qu'il ne précise pas hélas. Se plaint-il de l'incorporation de personnages aussi fictifs que décoratifs comme ceux qui apparaissent à côté du *Rocher d'Inti -Guaicu* ? Le doute persiste. Dans tous les cas, c'est avec beaucoup d'élégance que Humboldt transfère la responsabilité des « imperfections » picturales sur lui-même :

Ceux qui s'occupent de la partie pratique des arts savent combien il est difficile de surveiller le grand nombre des Planches qui composent un Atlas pittoresque. Si quelques-unes sont moins parfaites que les connoisseurs ne pourroient le désirer, cette imperfection ne doit pas être attribuée aux artistes chargés, sous mes yeux, de l'exécution de mon ouvrage, mais aux esquisses que j'ai faites sur les lieux dans des circonstances souvent pénibles<sup>50</sup>.

L'éventualité d'un ajout de dernière minute était possible dans l'élaboration des gravures. Greffer des personnages féminins dénudés sur un paysage qui se voulait à l'origine purement géographique peut être décidé, à l'insu des auteurs et des artistes, afin d'amplifier l'intérêt de l'image. Le doute sur les interventions de l'éditeur et plus précisément de Schoell dans les choix artistiques de *L'Atlas*, est d'autant plus présent que les relations avec Humboldt n'étaient pas des plus sereines. « C'est un mariage dans lequel on boude mais qui n'est pas rompu »<sup>51</sup>. C'est de cette manière que Humboldt qualifie la relation ambiguë qu'il a avec lui. Fait-il allusion aux difficultés survenues à cause de négligences mais aussi suite aux libertés prises sur ses publications ? Probablement. D'un autre côté, même si l'édition du *Voyage en Amérique Équinoxiale* est publié à compte d'auteur, Schoell connaît des pertes importantes et sans doute cherche-t-il à rendre *L'Atlas* plus rentable en faisant appel à des artifices aguicheurs, comme l'ajout des planches en couleur et des personnages

---

<sup>50</sup> A. de Humboldt, *Atlas*, op. cit., vol. I, p. 5.

<sup>51</sup> Lettre d'A. Humboldt à G. Cuvier, du 11 septembre 1806. Dans M. Gayet, *Alexandre de Humboldt*, op.cit. p. 179.

féminins dévêtus<sup>52</sup>. En effet et nous le verrons dans les estampes suivantes, une gravure pouvait à la fois remplir l'objectif d'information scientifique, propre aux intentions de l'auteur et servir à divertir un public plus large, ce qui trahit les préoccupations économiques de l'éditeur.

### *L'Art pour la science, le goût dans l'Art*

Ce que pense réellement le savant prussien sur l'Art et sur ses propres publications se sait en 1846, lors de la parution de *Cosmos*. Cet ouvrage qui paraît d'abord en langue allemande, est traduit en français et en anglais une année plus tard, vers la fin de la vie de Humboldt. *Cosmos* est donc son œuvre synthétique, celle qui permet de reformuler ses idées<sup>53</sup>. Il y consacre un chapitre entier à l'art du paysage où il explique le rôle pédagogique qu'il lui accorde. Si la peinture pouvait « répandre l'étude de la nature », ce but ne pouvait être atteint sans une imitation « minutieuse et fidèle »<sup>54</sup>. Mais au moment où il rédige *Cosmos*, Humboldt ne trouve pas la qualité artistique accomplie dans les paysages réalisés de l'Amérique du sud.

Nous croyons que la peinture de paysage doit jeter un jour un éclat que l'on n'a pas vu encore, lorsque des artistes de génie franchiront plus souvent les bornes étroites de la Méditerranée et pénétreront loin des côtes, quand il leur sera donné d'embrasser l'immense variété de la nature, dans les vallées humides des tropiques, avec la fraîcheur native d'une âme jeune et pure<sup>55</sup>.

Trente ans se sont écoulés entre la publication de *L'Atlas pittoresque* et celle de *Cosmos* et le recul semble libérer l'écriture de Humboldt. Dans son exposé sur l'Art, il laisse enfin transparaître son opinion sur le niveau insuffisant des artistes qui avaient travaillé dans les expéditions scientifiques du début du siècle. Si Joseph Koch reste un « artiste de génie », reconnu par l'auteur et par ses pairs, les illustrateurs qui accompagnaient les expéditions scientifiques sont moins bien considérés. Leur

---

<sup>52</sup> Même si Humboldt travaille avec plusieurs libraires et éditeurs parisiens (Maze, Smith, Gide, Dufour) Schoell est chargé des éditions monumentales. Il n'est pas loin du dépôt de bilan après l'édition du *Voyage en Amérique Equinoxiale*. Voir M. Gayet, *Alexandre de Humboldt, op.cit.*, p. 179.

<sup>53</sup> A. de Humboldt *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, 1846.

<sup>54</sup> A. de Humboldt *Cosmos, op.cit.*, vol. II, p. 85.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 98.

inexpérience constitue une des limites principales signalées par le savant allemand pour expliquer la médiocrité des paysages tropicaux : « ces magnifiques régions n'ont guère été visitées jusqu'ici que par des voyageurs qui n'avaient pas à l'avance une assez grande expérience des arts »<sup>56</sup>. S'est-il inclut parmi les artistes inexpérimentés, lui qui réalise de nombreuses esquisses? Probablement, car Humboldt ne considère pas la transcription sincère et véritable de la nature la seule condition pour réussir un paysage estimable. L'artiste devait apporter son génie personnel, même si cet effet final éloignait le paysage de la réalité observable. « Le grand style de la peinture de paysage est le fruit d'une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui s'opère dans l'intérieur de la pensée »<sup>57</sup>. Le souci de précision et de fidélité, cher à l'esprit rationnel du scientifique, ne s'oppose donc pas aux effets sublimes et subjectifs de la composition artistique. Après la formation et le talent artistique, Humboldt place la réalisation du croquis d'après nature comme un autre requis essentiel. Si les paysages sud-américains n'éblouissent pas le savant allemand, c'est aussi parce que les artistes ne se rendent pas sur place pour observer la nature *in situ* : « prendre des esquisses en face des scènes de la nature, est le seul moyen de pouvoir, au retour d'un voyage, retracer le caractère des contrées lointaines »<sup>58</sup>. Suivant cette optique, les paysages de Joseph Koch, qui ne se sont pas limités à reproduire le *Rocher d'Inti-Guaicu*, devaient faire office de contrexemples<sup>59</sup>. Signalons, enfin, l'effet dépréciatif de la gravure en noir et blanc qui réduisait encore « l'éclat » naturel des paysages tropicaux, contrairement à la technique à l'huile qui permet de mieux reproduire la richesse chromatique de la nature équinoxiale<sup>60</sup>.

Au-delà des influences possibles venant de la part des éditeurs et des artistes qui participent à l'œuvre de Humboldt, la pensée esthétique du scientifique permet de comprendre le fondement des contradictions présentes dans son iconographie. Pour éclairer pleinement ce paradoxe qui se matérialise dans la représentation des figures amérindiennes, il convient de revenir sur son concept d'œuvre d'art. Dans *l'Atlas pittoresque*, Humboldt se réfère aux « premiers progrès des arts » comme la sculpture, la céramique et les bâtiments produits par les peuples d'Amérique et non pas aux

---

<sup>56</sup> A. de Humboldt *Cosmos*, op.cit., vol. II, p. 98.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>59</sup> *Le Passage du Quindio* est un autre paysage célèbre de la Nouvelle Grenade réalisé par Joseph Koch pour *l'Atlas Pittoresque* de Humboldt. Nous l'examinerons de plus près dans le deuxième chapitre.

<sup>60</sup> A. de Humboldt *Cosmos*, op.cit., vol. II, p. 98.



« œuvres d'art »<sup>61</sup>. De même, ce ne sont pas les portraits des hommes et de femmes indigènes, ni ceux des créoles, qu'il promet de dévoiler dans cet *Atlas pittoresque*. Le ton artistique de l'ouvrage est révélé dans les premiers textes explicatifs. Si Humboldt évite consciemment le terme « œuvre d'art » pour s'en tenir aux « premiers progrès des arts », c'est parce qu'il est convaincu de l'incapacité de ces peuples à les reproduire<sup>62</sup>. Selon lui, l'esthétique ou le goût prononcé pour certaines formes, ne peut s'atteindre qu'avec une certaine capacité « intellectuelle » qui est, elle, entièrement liée au progrès de la culture<sup>63</sup> :

Les monumens qui ne sont point parvenus à un haut degré de culture intellectuelle, ou qui, soit par des causes religieuses et politiques, soit par la nature de leur organisation, ont paru moins sensibles à la beauté des formes, ne peuvent être considérés que comme de monumens historiques<sup>64</sup>.

Cette vision de la supériorité esthétique des formes, qui se fonde sur la croyance en un progrès linéaire de l'histoire de l'humanité et qui fait prévaloir certaines productions artistiques sur d'autres en octroyant aux unes le titre « d'œuvre d'art » alors que les autres ne peuvent prétendre qu'à celui de « monumens », constitue le cœur de la problématique du style à l'aube de ce siècle<sup>65</sup>. L'esthétique de Humboldt reflète donc l'esprit d'un homme qui se situe à cheval entre deux siècles et entre deux visions distinctes de l'Art. Le savant allemand reste profondément attaché aux valeurs néoclassiques même si elles s'avèrent incompatibles avec sa logique scientifique. *L'Atlas pittoresque* dévoile cette tension contradictoire à travers la représentation du monde sud-américain : il reconduit les normes et conventions avec zèle dans l'illustration des figures humaines, mais soutient la nouvelle approche scientifique qui prône la traduction exacte des formes de la nature. Le paradoxe de la pensée du savant allemand se résume dans cette phrase :

---

<sup>61</sup> A. de Humboldt, *L'Atlas, op. cit.*, vol. I, p. 5.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> A. de Humboldt, *L'Atlas, op. cit.*, vol. I, p. 1.

<sup>65</sup> Manière d'épeler le mot *monument* au XIX<sup>e</sup> siècle. Humboldt préfère nommer plusieurs productions des indigènes *munumens*, c'est à dire, constructions ou bâtisses plutôt que *sculptures* ou *œuvres d'art*.

Mes recherches sur les peuples indigènes de l'Amérique paroissent à une époque où l'on ne regarde pas comme indigne d'attention tout ce qui s'éloigne du style dont les Grecs nous ont laissés d'admirables modèles<sup>66</sup>.

Si Humboldt approuve ce nouveau regard sur le monde extra-européen en faisant l'apologie de l'art amérindien, « digne d'attention » ne signifie pas pour autant égalité sur le plan esthétique avec l'art classique européen, ni parité entre cultures amérindiennes. Les esprits dominants de l'époque exercent toujours une influence sur la suprématie de certaines régions. Ainsi, quand l'intérêt de Humboldt se détourne des plantes et se concentre sur les monuments indigènes, il choisit plutôt ceux qui émanent des cultures légendaires du Mexique et du Pérou. La *Relation Historique* publiée en 1814, qui comporte une tentative d'étude « anthropologique » avec des données historiques sur les indigènes, concerne majoritairement les Indiens mexicains et péruviens. Humboldt ne fait que reproduire une tendance qui était déjà visible chez les conquistadors et les premiers chroniqueurs, qui s'intéressaient d'abord aux cultures bâtisseuses du continent amérindien. C'est ainsi que la rareté iconographique qui résulte sur la région équinoxiale, continue à entretenir le mystère concernant les habitants grand-colombiens tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Cosmos* permet de dévoiler enfin les contradictions inhérentes à la pensée artistique de Humboldt. La dichotomie qu'il opère entre les *monumens* indigènes et les œuvres d'art des anciens Grecs, se retrouve dans le décalage qu'il manifeste entre la représentation de la nature et celle de l'être humain. Dans les écrits du savant prussien, les efforts de précision réclamés aux artistes pour une reproduction véritable de la nature, concernent rarement les formes humaines. Avec *Cosmos*, Humboldt affirme sa fidélité à une esthétique qui régule la représentation des anatomies humaines selon des règles et conventions européennes et donc son goût pour la beauté classique. Ainsi, alors que l'introduction de *l'Atlas pittoresque* place l'art antique gréco-romain au sommet du génie humain, *Cosmos*, confirme cette hiérarchie esthétique dans la représentation de la figure humaine :

Tout ce qui, dans l'art, touche à l'expression des passions et à la beauté des formes humaines, a pu recevoir son dernier achèvement dans les pays

---

<sup>66</sup> A. de Humboldt, *L'Atlas*, op. cit., vol. I, p. 3.

plus voisins du nord où règne un climat tempéré, sous le ciel de la Grèce et de l'Italie<sup>67</sup>.

En effet, si la transcription picturale de la nature devait agir en faveur du savoir, la peinture des êtres humains devait d'abord permettre l'émergence de la beauté. « L'expression des passions » et « la beauté des formes humaines » occupent une place à part selon Humboldt<sup>68</sup>. Comme si la subjectivité esthétique ou le génie de l'artiste étaient plus indispensables dès lors qu'ils impliquaient la transcription de la figure humaine. Cette approche de la représentation des formes humaines, qui correspond à une recherche avouée de perfection, qualifiée de « dernier achèvement » par le savant prussien, sera reconduite dans la représentation des êtres humains, qu'ils soient indigènes, créoles ou européens. L'exigence de sincérité picturale et d'effort descriptif minutieux que Humboldt applique aux plantes et aux paysages, ne concerne donc pas la représentation des habitants sud-américains. Après la publication de l'*Atlas pittoresque* et pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, nous retrouvons cette transplantation du canon gréco-romain dans la réalité anatomique sud-américaine dans les récits.

Parallèle à cette permanence des formes anatomiques, surgissent d'autres idées sur les mœurs et les comportements des Amérindiens qui influencent autrement leur représentation dans l'Art. Les nombreux tomes de la *Relation Historique* de Humboldt et Bonpland inaugurent et propagent des nouvelles conceptions sur les femmes amérindiennes qui modifient leur représentation dans les livres de voyage et ce, au-delà de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelles sont ces idées majeures qui forgent l'imaginaire sur les femmes sud-américaines ?

### 3. Le Rocher d'Inti-Guacu : prémices d'une représentation féminine

Le nouveau discours pictural de *L'Atlas pittoresque* se nourrit des observations publiées par Humboldt sur les peuples amérindiens dans ses multiples ouvrages scientifiques. Ce langage artistique qui s'inspire du savoir scientifique sera repris et réadapté par d'autres récits de voyage, comme nous le verrons plus loin<sup>69</sup>. C'est sur trois points très différents de la représentation féminine du *Rocher d'Inti-Guaicu*

---

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Il s'agit des trois tomes qui composent le *Voyage de Humboldt et Bonpland, Relation Historique* et qui sont édités à Paris en 1814, 1819 et 1825.

(Figure 4) que nous voudrions nous appuyer pour montrer l'ascendance du regard de Humboldt dans l'iconographie viatique.

La surexposition corporelle constitue le premier trait distinctif. Bien que Joseph Anton Koch ne représente plus les Indiennes dans une nudité totale comme c'était encore habituel dans l'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle, le haut de leurs tuniques laisse entrevoir tous les charmes de leurs poitrines dénudées. L'artiste autrichien prend également soin de bien distinguer l'allure corporelle de ces femmes exotiques de celle de leur compagnon. Le contraste est créé par une exhibition plus évidente de la nudité féminine face à l'aspect plutôt couvert de l'homme, avec une tunique qui dissimule son torse et son bassin. Ce contraste d'exposition corporelle qui reste lié au genre des personnages dessinés est repris fréquemment par les artistes. La différence de pudeur entre les femmes et les hommes indigènes constitue justement un des traits marquants du caractère amérindien signalé par Humboldt dans ces premières publications. Dans le troisième tome de la *Relation Historique*, le savant allemand décrit son retour de l'Orénoque et notamment sa halte dans la mission des moines de l'Observatoire du Collège de Piritu où se rassemblait une tribu d'Indiens caraïbes. L'auteur évoque alors une « race d'hommes » qu'il trouve « très élancée »<sup>70</sup>. Il signale aussi le fait que les hommes lui paraissent « plus couverts que les femmes », ce qui lui semble d'ailleurs « assez commun en Amérique »<sup>71</sup>. Ainsi, alors que ces hommes caraïbes « ont tous le bas du corps jusqu'au hanches enveloppé d'un morceau de toile bleu foncé, presque noir », il constate qu'une « Indienne de race caribe ne se croit guère nue lorsqu'elle porte un guajuco de deux pouces de large »<sup>72</sup>. Le *guayuco* qui surprend le voyageur, est le fameux pagne porté par les Indiens de l'Orénoque, qui est connu pour son aspect minimaliste.

La deuxième innovation dans la représentation féminine exotique de Joseph Koch tient à l'idée que les femmes sont plus nombreuses que les hommes. Cette évocation d'abondance féminine et de leur disponibilité renvoie, entre autres, à la pratique de la polygamie par les Amérindiens. Humboldt, à l'instar des scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, participe à la diffusion de l'idée de la pratique de la polygamie dans les foyers indigènes. Depuis, le thème revient constamment dans les écrits des voyageurs<sup>73</sup>. Le

---

<sup>70</sup> A. de Humboldt, *Voyage, Relation Historique*, op. cit, 1825, vol. III, p. 5.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>73</sup> Les scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle signalent la polygamie comme un phénomène culturel répandu chez les peuples amérindiens. Cornelius Pauw considère tous les amérindiens polygames « à l'exception de quelques

savant prussien fait allusion à cette pratique lorsqu'il cite les « indigènes non catéchisés » qu'il a rencontrés le long du fleuve Orénoque<sup>74</sup>. Pourtant, ainsi que l'avait signalé Charles Minguet, Humboldt ne s'appuie sur aucun fait précis concernant la localisation ou l'origine des tribus impliquées<sup>75</sup>. Le scientifique ajoute simplement des considérations personnelles sur cette forme d'organisation familiale qui, à ses yeux, diminue « le bonheur domestique et l'union intérieure des familles »<sup>76</sup>. Il termine sa narration avec une allusion aux hommes orientaux qui permet de soulever la question de l'expression de la paternité, qui lui semble nettement plus distante chez les Amérindiens. Ainsi, alors que les Orientaux polygames aiment « tendrement leurs enfants »,

Chez les Indiens de l'Orénoque, le père ne rentre chez lui que pour manger et pour se coucher dans son hamac. Il ne prodigue de caresses ni à ses enfans en bas âge, ni à ses femmes destinées à le servir. L'affection paternelle ne commence à se montrer que lorsque le fils est devenu assez fort pour prendre part à la chasse, à la pêche et aux travaux agricoles dans les plantations<sup>77</sup>.

Dans l'iconographie qui accompagne les écrits de Humboldt, ce sont les femmes qui compensent cette indifférence paternelle. L'attachement des mères indiennes pour leurs enfants constitue la troisième idée majeure qui ressort du dessin de Joseph Koch.

---

hordes particulières ». Voir C. Paw, *Recherches philosophiques sur les Américains ou Mémoires intéressantes pour servir à l'histoire de l'Espèce humaine*, Paris, Georges Jacques Decker, 1771, vol. I, p. 61. Georges Louis de Buffon cite la polygamie des Indiens caraïbes, d'après les témoignages du voyageur P. du Tertre. Voir G. Buffon, *Ouvres complètes, avec extraits de Daubenton*, Paris, Furne et Cie, 1837, vol. III, p. 309. Après les déclarations de Humboldt, plusieurs voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle reprennent le sujet. Alcide d'Orbigny, rappelle que « la polygamie est permise » chez les tribus de la Guyane inférieure, même si elle est « rarement pratiquée ». Voir A. d'Orbigny, *Voyage pittoresque dans les deux Amériques, résumé général de tous les voyages*, Paris, Furne et Cie, 1841, p. 42. Jules Crevaux traite la même question avec le problème des mariages consanguins lorsqu'il décrit une famille d'Indiens Roucouyennes de la Guyane. Il s'agit de la tribu appelée aussi *Wayana*, qui fait partie du grand peuple caraïbe. Jules Crevaux rencontre plusieurs femmes indigènes qui partagent le même mari, « le tamouchy Azaouri », et dont une semble être aussi sa fille. Voir J. Crevaux, « De Cayenne Aux Andes », *Le tour du monde*, 1881, 1<sup>er</sup> semestre, p.132. Plus tard, Jean Chaffanjon qui remonte aussi l'Orénoque décrit la même organisation familiale : « Je trouve un homme, trois femmes et cinq petits enfants. Des trois femmes une était la mère de l'Indien, les deux autres étaient ses femmes. La Polygamie n'est pas permise ; elle se rencontre cependant dans certains villages vénézuéliens parfaitement civilisés ». Voir J. Chaffanjon, « Voyage à travers les Llanos du Caura », *Le tour du monde*, 1888, 2<sup>e</sup> semestre, p. 307.

<sup>74</sup> A. de Humboldt, *Voyage aux Régions Equinoxiales du nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, 1822, vol. VII, p. 36.

<sup>75</sup> Charles Minguet analyse les écrits de Humboldt sur la polygamie et constate que ses affirmations concernent la plupart des tribus d'Amérique. Humboldt « n'en donne aucune explication ». Voir C. Minguet, *Alexander de Humboldt, Historien et Géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*, Paris, Maspero, 1969, p. 236.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 36-37.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 37.

Contrairement aux mères françaises dont celle de Humboldt probablement, aucune mère indigène ne laisse ses enfants en nourrice<sup>78</sup>. L'allaitement prôné par Rousseau fait d'ailleurs partie des scènes observées et retranscrites picturalement dans ces récits. Seulement, ce sentiment maternel apparaît combiné à un sens du sacrifice exacerbé chez les Amérindiennes. Le tome III de la *Relation Historique* comporte aussi une des figures littéraires les plus reprises et réemployées dans les représentations des récits des voyages. Cette description du naturaliste prussien concerne le sort des femmes Chaymas qui, à son avis, est loin d'être idéal :

L'état des femmes est, chez les Chaymas comme chez tous les peuples à demi-barbares, un état de privations et de souffrances. Les travaux les plus lourds sont leur partage. Lorsque nous vîmes les Chaymas revenir le soir de leur jardin, l'homme ne portoit rien que le couteau (machette), avec lequel il se fraie le chemin dans les broussailles. La femme étoit courbée sous un grand fardeau de bananes ; elle tenoit un enfant dans ses bras ; deux autres étoient quelquefois placés au haut de la charge. Malgré cette inégalité de condition, les femmes des Indiens de l'Amérique méridionale m'ont paru, en général, plus heureuses que celles des sauvages du Nord<sup>79</sup>.

Le dur sort réservé à la femme chayma, que Humboldt attribue à une répartition du travail domestique injuste, instaurée par le mari indigène, est l'idée principale de ce passage. Dans l'iconographie, les difficultés subies par la mère indigène combinent souvent le port des enfants et l'exécution de travaux pénibles. Sans doute, ces descriptions s'attachent à une vérité liée à la pratique répandue de l'allaitement chez les mères indiennes et qui devait limiter la séparation des mères avec leurs progénitures<sup>80</sup>.

Cependant, nous ne savons pas si ces tribus avaient une forme de garde communautaire

---

<sup>78</sup> La mère de Humboldt, Marie Elisabeth Colomb, était huguenote donc protestante d'origine française. Quant aux modes de garde d'enfants usités en France, Philippe Ariès explique comment tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et malgré les conseils des philosophes dont Rousseau, les milieux aisés, nobles et bourgeois, préfèrent mettre leurs enfants en nourrice. Voir P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 266.

<sup>79</sup> A. de Humboldt, *Relation Historique*, op. cit., 1814, vol. I, p. 473.

<sup>80</sup> Cornelius Paw avait associé l'allaitement prolongé des femmes amérindiennes, qui allait « jusqu'à l'âge de dix ans dans les contrées du sud », à l'excès d'humidité de leur tempérament. L'influence de la théorie des humeurs de Galien est tangible dans ces textes : « Il semble que la dégénération, dans toutes les espèces animales, commence par les femmes : celles-ci principalement, infectées du mal vénérien, & atteintes de plusieurs autres défauts essentiels, avaient infiniment plus de lait que n'en ont les femmes dans le reste de l'univers ; comme elles procréaient peu, leurs enfants étaient allaités jusqu'à l'âge de dix ans, dans les contrées du sud ». Voir C. Paw, *Recherches*, op. cit., vol. I, p. 54

qui permettait aux mères de se détacher de leurs enfants. Si ces pouponnières tribales ont existé, les voyageurs les ont ignorées. Toujours est-il que ces textes vagues mais emblématiques, car écrits par des scientifiques de renom, semblent inspirer les artistes européens dont Joseph Koch. Dans le *Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4), ce dernier choisit d'illustrer les Amérindiennes portant leurs enfants même s'il omet les lourdes charges décrites par Humboldt. Il dessine la première femme de la file tenant sa progéniture à califourchon, position considérée ultérieurement par d'autres voyageurs comme « dangereuse » pour les enfants<sup>81</sup>. Plus tard, la majorité des artistes préfèrent réinterpréter l'image transmise par Humboldt, celle des mères indigènes transportant des charges avec leurs enfants. L'absence d'images figurant des hommes indigènes interagissant avec leurs enfants provient probablement aussi de cette conception de l'affection paternelle amérindienne de Humboldt.

#### 4. Rupture ou continuité : quel est l'apport de Humboldt ?

De prime abord, *L'Atlas pittoresque* ne semble pas marquer un tournant dans la représentation des habitants sud-américains. Un mélange de contraintes et de choix artistiques explique le caractère artificiel et décevant de ce grand livre illustré. Des limitations qui éloignent longtemps la représentation crédible de la singularité amérindienne. Comme Bry au XVI<sup>e</sup> siècle, Humboldt accepte l'approximatif dans la représentation des anatomies et opère un choix qui place le *goût* esthétique au dessus de la *réalité* scientifique. Dans ce domaine, *L'Atlas* réalise en quelque sorte ce qui avait été fait dans d'autres périodes de l'histoire : s'inspirer du *familier* pour peindre *l'inhabituel*<sup>82</sup>. Toutefois, la rupture est réelle par rapport à la tradition allégorique des siècles précédents. La signification et la portée des images de *L'Atlas*, résident dans son aspect descriptif pionnier et dans son statut d'objet culturel au savoir « scientifique » incontestable. *L'Atlas pittoresque*, le deuxième tome de *Vue des cordillères*, constitue donc un pas en avant dans une longue course picturale composée d'artistes qui

<sup>81</sup> Le paysagiste Edouard André décrit des femmes colombiennes qui « portent leurs enfants à califourchon sur la hanche » dans la région du fleuve Patia, au sud-ouest de la Colombie. D'après le voyageur, cette « position disgracieuse blesse parfois cruellement les pauvres petits, mais laisse la mère la libre disposition de ses bras ». Voir E. André, « L'Amérique équinoxiale », 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 307.

<sup>82</sup> Ernst Gombrich démontre les automatismes « approximatifs » dans l'Art et notamment à travers l'exemple du rhinocéros dessiné et gravé par Albert Dürer en 1515. De cet animal exotique, Dürer n'avait que des témoignages indirectes et sa riche imagination pour le composer. L'exemple du rhinocéros très « approximatif » de Dürer s'applique aussi dans le domaine de la représentation des êtres exotiques, nous le verrons plus loin. Voir E. H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, Paris, Phaidon, 2006, p. 69-72.

ressentent la nécessité de changer la façon de se représenter le nouveau monde. Certes, l'évolution picturale est moins visible dans les formes anatomiques que dans la représentation de la nature. La recherche d'une précision figurative du monde sud-américain commence d'abord dans l'interprétation des paysages du Brésil.

La « contemplation profonde de la nature » par un artiste de génie, ce phénomène tant attendu par Humboldt, se produit enfin mais loin de la Grande Colombie. La *Forêt Vierge du Brésil* de Moritz Rugendas (Figure 10) apparaît quelques années après *Intérieur d'une Forêt du Brésil*, exposée au Salon de Paris en 1819 par le comte de Clarac<sup>83</sup>. Inspiré sans doute par ce dernier, Moritz Rugendas se rend comme lui à Rio pour observer par lui-même les paysages et ses habitants. Moritz Rugendas fait partie des protégés du scientifique allemand, qu'il exhorte à partir en Amérique du sud afin de poursuivre son œuvre<sup>84</sup>. Suivant les préceptes artistiques de Humboldt, ces deux artistes transcrivent la beauté de la nature sauvage dans son désordre originel. La précision descriptive tant recherchée par Humboldt semble enfin atteinte par des artistes de talent. Néanmoins, les odes à la géographie descriptive produites par Moritz Rugendas et Charles de Clarac, relèguent toujours la figuration des habitants au deuxième plan. Ces *Forêts du Brésil* diffusent, en effet, un contraste extrême entre une végétation grandiose et précise à côté des silhouettes indigènes aussi vagues que minuscules. Exigeant l'aide d'une véritable loupe pour identifier les figures humaines, ces paysages replacent timidement l'être sauvage au centre du *sublime naturel*<sup>85</sup>. Ce concept, cher à la sensibilité romantique, exclu aussi l'altérité physique des indigènes, perçue dans ce début du siècle comme abjecte et laide<sup>86</sup>. En 1859, lorsque Frédéric E. Church exprime

---

<sup>83</sup> Charles de Clarac voyage au Brésil de 1816 à 1818. Il réalise d'après nature une aquarelle sur les bords du Rio Bonito près de Rio qu'il achève en Europe pour le prince Maximilien zu Weid. Il la présente au Salon de 1819, sous le titre *Intérieur d'une Forêt du Brésil*. Son succès entraîne la réalisation d'une gravure par Claude Fortier qui a contribué à diffuser l'image de cette forêt tropicale. *Forêt Vierge du Brésil* est actuellement conservée au Louvre, au département des Arts graphiques. Voir P. Correa do Lago et L. Frank, *Le comte de Clarac et la Forêt vierge du Brésil*, Espagne, Éditions Chandeigne, 2005.

<sup>84</sup> Johan Moritz Rugendas, peintre et paysagiste allemand voyage au Brésil entre 1822 et 1825, en tant que dessinateur de l'expédition scientifique de Langsdorff. Il séjournera 20 ans en Amérique du sud. Il publie en 1835 le célèbre *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, avec 100 lithographies reproduites par le fameux Godefroy Engelmann. Carl Nebel, artiste protégé aussi par Humboldt, se concentre davantage sur le Mexique. Il réalise un *Atlas* sur ce voyage avec 50 planches lithographiées. Voir C. Nebel, *Voyage Pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, M. Moench, 1836.

<sup>85</sup> À l'instar de la terre qui n'occupe plus le centre de l'univers, la place de l'homme devient infime. Sur ce nouveau rapport esthétique à la nature comme effet de la révolution Galileo-copernicienne et la mise en question du géocentrisme, voir, B. Saint Girons, « Quand le beau naturel a viré au sublime », *Le Magazine Littéraire*, 2009, p. 8-9.

<sup>86</sup> Voir l'article d'Alejandra Mailhe sur la représentation picturale de l'esclavage par Moritz Rugendas et Debret et sur la peinture romantique « qui n'assume pas encore le laid et le sinistre ». Voir A. Mailhe, traduction de J. Duthoit, « Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret. » Novembre 2009.



avec génie la volonté de précision scientifique réclamée par Humboldt dans *The heart of the Andes* (Figure 11), les habitants sud-américains occupent encore une place infime, tel que l'évoquent les minuscules silhouettes des paysans équatoriens que l'on devine à peine près de la croix<sup>87</sup>.

L'exception dans cet Art absorbé par la nature, vient de Moritz Rugendas lorsqu'il publie en 1835 son *Voyage imagé sur le Brésil. Voyage Pittoresque dans le Brésil* comporte cent lithographies dont plusieurs portraits assez sincères des habitants issus des populations non européennes<sup>88</sup>. Pour la première fois, les traits « imparfaits » des habitants semblent reproduire l'authenticité des anatomies locales. Parmi les illustrations de cet album, nous en avons choisi trois du fameux lithographe Godefroy Engelmann qui démontrent ce déplacement d'intérêt qui se focalise désormais sur les morphologies humaines et leur singularité anatomique. Il s'agit des portraits des Indiens *Botocudos* (Figure 12), qui représentent leurs déformations physiques provoquées par leurs labrets. Les illustrations des Noirs *Mozambique* (Figure 13) évoquent aussi leurs singularités anatomiques avec leurs cheveux crépus et leurs teints ébène. Enfin, la planche intitulée *Créoles* (Figure 14), esquisse aussi leur anatomie de manière crédible. Elle comporte un vieux métis, à la peau ridée et aux traits fatigués, qui brille par son individualité. Cette lithographie permet par ailleurs de révéler la confusion sémantique qui existe avec le mot *créole*, qui en Amérique hispanique désigne les descendants européens d'origine hispanique, alors qu'en France le mot désigne les autochtones ou métis d'un pays. Ces trois planches permettent, en outre, de prendre la mesure de la différence avec les représentations idéalisées des habitants grand-colombiens qui vont suivre. Cette manière de représenter la réalité « imparfaite » des formes, tarde à se propager dans les récits de voyage traitant de la Grande Colombie et n'apparaît réellement que dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si ces réflexions sur le style sont nécessaires pour comprendre les gravures des livres de voyages, c'est seulement comme une étape préalable à une analyse qui se veut plus pointue. Notre intention n'est pas de faire uniquement la part de choses entre ce qui peut être attribué aux limitations techniques des artistes et d'autre part, ce qui traduit clairement une volonté d'imposer un style. Ce qui nous intéresse au premier chef est de

---

<sup>87</sup> Le peintre américain Frédéric Edwin Church s'intéresse à de nombreux travaux scientifiques de son époque et semble avoir conservé un exemplaire du *Cosmos* dans sa bibliothèque. Il voyage une première fois en 1848 en Équateur et en Colombie puis retourne en 1858 pour recueillir *in situ* les impressions qu'il transplante dans *The Heart of the Andes*. Voir B. Debarbieux, « Le paysage selon Frédéric E. Church et la réception de Humboldt parmi les peintres américains », n° 16, 2008, p. 188-215.

débusquer l'indicible dans des représentations qui reflètent de complexes relations entre les ethnies et les sexes; de démêler dans ces images féminines, la part de rêve et la part de réalité. Il importe également de cerner dans ces descriptions féminines ce qui relève du fantasme, si souvent mêlé à la réalité luxuriante du monde tropical. Nos tentatives ultimes sont donc orientées vers les véritables intentions de ces représentations féminines, écrites et dessinées par des Européens pour des lecteurs majoritairement masculins. Examinons à présent les images de femmes grand-colombiennes qui succèdent à *l'Atlas Pittoresque* et qui prennent la forme de belles Nymphes exotiques escortées par des héros, dans des décors bucoliques et pastoraux.

## **II. Nymphes et héros en terre tropicale**

C'est en s'inspirant des plus solides traditions picturales de l'art occidental que les premiers livres de voyages du siècle semblent illustrer les hommes et les femmes grande-colombiens. Si nous avons regroupé cet ensemble d'images sous le titre de *Nymphes aux jardin des tropiques*, c'est parce que ces divinités grecques qui peuplaient les bois et les rivières redeviennent, de toute évidence, une source d'inspiration majeure pour la représentation de l'Amérique équatoriale. Depuis toujours les peintres se servent de l'alibi mythologique pour représenter la nudité. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Nicolas Poussin s'en inspire pour les fameuses *Bacchanales* qu'il réalise à la demande du Cardinal Richelieu (Figure 15)<sup>89</sup>. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est toujours auprès des peintures mythologiques qu'on cherche l'inspiration pour représenter la nudité féminine. En France, les Dianes, Dryades et Naïades incarnent depuis l'Antiquité l'idéal de la beauté féminine et restent le seul modelé de nudité féminine qui n'engendre ni scandale ni censure<sup>90</sup>. Cela perdure jusqu'à la seconde moitié du siècle, quand certains artistes osent des nus plus réalistes. C'est le cas des *Baigneuses* (1853)

<sup>89</sup> Nicolas Poussin réalise quatre tableaux sur le thème des *Bacchanales* et qui figuraient parmi la collection de Louis XIV. Trois de ces tableaux figurent actuellement dans les collections du Musée du Louvre, dont *Les Bacchanales*.

<sup>90</sup> Plusieurs lois du Code de Napoléon régulent l'outrage aux mœurs pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, mais c'est la loi de Serre, promulguée le 17 Mai 1819, qui définit les nouveaux crimes et délits relatifs aux mœurs. Cette loi prescrit « quiconque, soit par des discours, des cris ou menaces proférés dans les lieux publics, soit par des écrits, des imprimés, des dessins, des gravures, des peintures ». L'article 8 de cette loi précisait les peines : « tout outrage à la morale publique et religieuse ou aux bonnes mœurs, par l'un des moyens énoncés (...) sera puni d'un emprisonnement d'un mois à un an, et d'une amende de 16 francs à 500 francs ». Il faut attendre la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881 pour faire disparaître la censure. Extrait d'A. Laingui, « Les Magistrats du XIX<sup>e</sup> siècle juges des écrivains de leurs temps », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°44, 1992, p. 221-241.

de Gustave Courbet et une décennie plus tard, du scandaleux *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Toutefois, ces tentatives artistiques ne réussissent pas à faire évoluer rapidement les mentalités. C'est dire si la durée des tabous portant sur le corps féminin est longue et le malaise lié à la pudeur, profond. Dans cette France victorienne, la société se charge de contrôler les comportements féminins, il suffit de penser aux silhouettes féminines dissimulées par les vêtements et étranglées par les corsets<sup>91</sup>. Ce rejet de l'exposition du corps concerne toutes les formes de nudité notamment celle qui touche les lieux domestiques<sup>92</sup>. Depuis 1810, avec le nouveau Code pénal instauré par Napoléon, attenter à sa propre pudeur ou s'exhiber nu, devient un délit que l'on soit homme ou femme. D'ailleurs, rien n'est plus impudique pour les membres de la bourgeoisie française que se laisser voir nus. Il en est de même dans le monde hispanique où la nudité dérange aussi. À l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle, Goya défia l'Inquisition espagnole avec la *Maja desnuda*, mais elle ne reste que huit ans dans l'impunité. Dès 1808, la *Maja desnuda* et sa version pudique, la *Maja vestida*, sont séquestrées et qualifiées de peintures obscènes par le tribunal de l'Inquisition<sup>93</sup>.

Revenir sur ce contexte européen extrêmement pudique permet de saisir la force et mesurer l'hardiesse des images que nous allons découvrir ci-dessous. Tout se passe comme si ces récits remplissaient un rôle d'exutoire artistique et littéraire si ce n'est d'entreprise libératoire, pour des milliers des lecteurs européens. Mais en-deçà des tendances des milieux artistiques européens, ces récits illustrés s'inspirent également d'autres images du monde sud-américain et notamment celles produites par les voyageurs scientifiques.

Les estampes compilées dans cette partie partagent une même convergence d'influences venant à la fois des traditions picturales européennes et des préceptes des scientifiques comme Humboldt, soucieux de retranscrire dans l'Art la sincérité et le réalisme de la nature. Dans cette partie, nous examinerons deux gravures dessinées par Jules Collignon pour le *Voyage* de Lafond de Lurcy, ainsi que deux lithographies de Julien Boilly destinées au *Voyage* d'Alcide d'Orbigny.

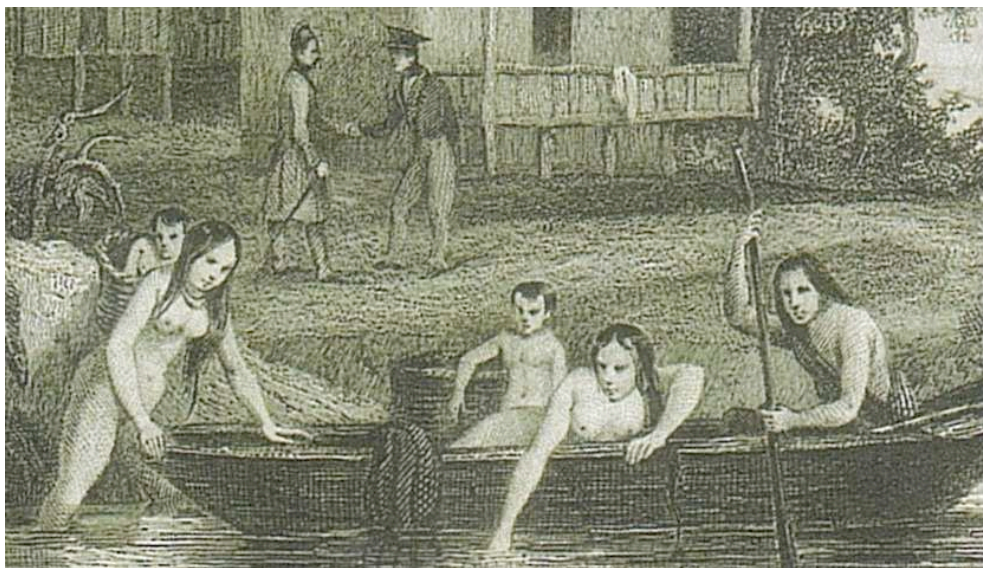
---

<sup>91</sup> Voir Philippe Perrot, *Le Corps féminin. Le travail des apparences, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1984 et *Les dessus et les dessous de la Bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1984.

<sup>92</sup> C'est la suite d'un long processus, les femmes ne reçoivent plus dans leurs lits, ni les hommes dans leur baignoire. Voir J. C. Bologna, *Histoire de la pudeur*, 1986, p. 402-403. La domestication des pulsions dans une perspective historique est l'œuvre de N. Elias, *La civilisation des mœurs*, 1973.

<sup>93</sup> La *Maja desnuda* et La *Maja vestida* ont été accrochées dans le palais du ministre de Charles IV, Godoy, entre 1800 et 1808. Aujourd'hui elles sont au Musée du Prado à Madrid.

Par rapport aux images des artistes de l'école de Humboldt, Jules Collignon reconduit la même prééminence pour la nudité féminine mais transposée dans des paysages plus oniriques. Ces gravures illustrant des femmes aux proportions de statues grecques, sont aussi celles qui déconcertent davantage l'observateur en quête de témoignages d'une époque. Ce n'est donc pas dans la beauté nonchalante des Apollons indigènes ni dans la blancheur des Dianes exotiques que l'on peut espérer trouver des indices sur les réalités culturelles ou sociologiques de jadis. Tout comme il est risqué de chercher des vérités géographiques dans l'ensemble des paysages esquissés en fond de décors. Ces images des nymphes et héros tropicaux nous transportent en dehors d'un temps réel pour nous guider dans un *no man's land* fantastique. Avec ces gravures des femmes sud-américaines, nous pénétrons désormais dans un cadre idyllique où l'espace naturel devient aussi idéalisé que l'anatomie des corps.



(Figure 16)

Détail de *L'auteur rencontre un compatriote, Tumago, Colombie*

Dessin de Jules Collignon et gravure de Lechard.

Extrait de G. Lafond de Lurcy, *Voyage autour du monde et naufrages célèbres*, Paris, 1847, vol. II, p. 40

Dans ce cadre tropical très paysagé, la nudité féminine occupe une place essentielle. Mais avant d'examiner l'art de composer de Jules Collignon et l'imbrication qu'il opère entre l'idéalisation de l'espace tropical et la nudité féminine, quelques précisions sur l'auteur s'imposent. La gravure, *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), provient d'un petit dessin réalisé par Jules Collignon pour l'un des plus beaux récits des voyages publiés dans ce début de siècle. Il est le dessinateur principal du *Voyages*

*autour du Monde et naufrages célèbres* qui comporte plusieurs gravures sur acier d'une fine qualité artistique. Ce récit décrit les pays parcourus par Gabriel Lafond de Lurcy, un jeune marin d'origine nantaise qui rêvait depuis son enfance de devenir « un continuateur de Cook »<sup>94</sup>. Les périples de ce grand voyageur s'étendent de l'Amérique jusqu'à l'Asie et se déroulent entre 1818 et 1833<sup>95</sup>. En tant que marin-écrivain, son succès se mesure par les neuf éditions des *Fragments de voyage autour du monde* publiés à partir de 1861. Ce dernier ouvrage reprend certaines aventures du *Voyages autour du Monde et naufrages célèbres* mais sans les images et sous la forme du journal *Le Siècle*. Ce qui caractérise son travail et qui fascine l'observateur en même temps, est sa capacité à idéaliser le monde tropical avec une extrême précision. Quatre estampes en noir et blanc examinées dans cette thèse sont l'œuvre de Jules Collignon.

Les compositions de Jules Collignon sont souvent construites autour d'un même schéma, composé de trois niveaux. *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), présente cette mise en scène horizontale à trois plans avec à l'arrière une végétation tropicale abondante mais toujours organisée. Certains éléments, symboles du voyage et de l'exotisme, prédominent dans ces petits tableaux. Le premier est l'eau. Toujours lisse et calme, cette eau crée le contraste avec une baie lointaine plus mouvementée, telle qu'on l'aperçoit sur cette gravure. Sans comporter de caractéristiques particulières, ses baies comportent toujours des bateaux à voile qui naviguent jusqu'à l'horizon. La case, plus ou moins simple, constitue également une des pièces maîtresses dans cette mise en scène théâtralisée. Mis à part l'encadrement des fenêtres, la case sur pilotis dessinée par l'artiste reste assez réaliste. Son aspect n'est pas très éloigné de l'architecture que l'on trouve encore aujourd'hui dans ce petit port frontalier de la côte pacifique colombienne. La surélévation est effectivement la caractéristique du « tambo », ce type d'habitation palafitte des Indiens de Tumaco qui s'adapte parfaitement au milieu en préservant ses habitants des animaux et de l'humidité d'un sol recouvert de mangroves<sup>96</sup>. La pirogue, elle, est l'élément exotique le plus

<sup>94</sup> *Voyages autour du Monde et naufrages célèbres*, comporte 8 tomes avec 9 volumes. Il est publié par Pourrat et Frères à Paris entre 1843-1847. *L'auteur rencontre un compatriote*, est extrait du vol. II, face à la page 40.

<sup>95</sup> Pour une description autobiographique de l'auteur voir G. Lafond de Lurcy, *Fragments de voyage autour du monde*, Journal *Le siècle*, Paris, 1861, p. 234.

<sup>96</sup> Les fondateurs de Tumaco sont les Indiens Tumas qui s'y sont installés à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Pendant l'époque précolombienne, Tumaco est aussi un port commercial important. Plusieurs ethnies semblent avoir y habité dont les Indiens Pastos, les Quillacingas, les Iscuandés, les Telebies, les Tabiles, les Abadaes, les Chinchas, les Chapanchicas et les Pichilimbies. Voir les recherches sur la culture Tolita Tumaco de J.-F. Bouchard et P. Usselman, *Trois millénaires de civilisation entre Colombie et Équateur, La région Tumaco La Tolita*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

emblématique, même si elle comporte peu d'indices qui permettent de l'associer à la pirogue monoxyle employée dans la région<sup>97</sup>. Les derniers éléments symboliques et caractéristiques de l'exotisme de Jules Collignon sont les palmiers qui s'insinuent souvent en arrière plan parmi d'autres arbres luxuriants<sup>98</sup>. Il s'agit toutefois d'une représentation qui se limite à une même espèce de palmier, à tronc sinueux et à fines branches, alors que la flore équatoriale en compte de nombreuses variétés.

La nudité féminine constitue chez Jules Collignon l'élément exotique par excellence. Elle s'inscrit souvent dans des agencements similaires et reconnaissables : le premier plan est habituellement réservé aux personnages nus alors que le fond du décor évoque la jungle tropicale. Quasi-exclusivement féminine, la nudité de Collignon est aussi entièrement assujettie aux normes académiques du début du siècle. Or, que se passe-t-il au deuxième regard ? L'œil connaisseur ne peut pas empêcher l'incrédulité de s'installer. Comment de telles scènes ont-elles pu avoir lieu un jour en Grande Colombie ? Qui sont ces belles femmes nues qui ne ressemblent ni aux Indiennes, ni aux métisses et encore moins aux femmes créoles ? À l'instar des artistes de l'école de Humboldt, l'idéalisation des anatomies est propice aux confusions de lecture. Mais contrairement aux auteurs scientifiques, le traitement des corps féminins est étroitement lié à l'évocation d'un espace imaginaire. Avant d'approfondir cette question sur la représentation corporelle féminine, examinons la notion de spatialité chez Jules Collignon, qui précède souvent l'érotisation des corps exotiques et notamment par une mise en relief de la « polysensorialité »<sup>99</sup>.

### 1. *L'espace idéalisé*

Il est difficile de comprendre cette vision de l'Idylle ou de ce que l'on appelle le *Jardin des tropiques*, sans tenir compte de la manière de travailler des artistes dessinateurs et graveurs en France. Jules Collignon, par exemple, exécutait ses dessins d'après les manuscrits envoyés par Gabriel Lafond de Lurcy, mais sans avoir de croquis réalisés au préalable, car le voyageur n'a jamais fait allusion à ses qualités artistiques, ni à celles d'un dessinateur l'accompagnant. Surtout, Jules Collignon n'est jamais allé en

---

<sup>97</sup> Les embarcations utilisées par les indigènes du littoral équatorial de Tumaco sont les *canoas* ou pirogues monoxyles, creusées d'un seul tronc d'arbre, et les « balsas » ou radeaux, faits de plusieurs troncs d'arbres. Voir P. Bouchard et P. Usselman, *Trois millénaires*, op. cit. p. 106-107.

<sup>98</sup> Il a inspiré dans la même période une grande partie des artistes orientalistes. Voir C. Peltre, *L'Atelier de voyage*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

<sup>99</sup> Sur l'effet polysensoriel produit par la représentation de l'espace dans l'Art voir étude dirigée par S. Caliandro, *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Amérique du sud. C'est à Paris, chez l'imprimeur Pourrat et Frères avec son condisciple, le graveur Lechar, qu'il puise toute son inspiration. Le nom de ce dernier apparaît en bas et à droite de la gravure, suivi de l'abréviation *sculp*, ce qui veut bien dire : *sculpteur* des planches en acier. Il s'agit donc d'un travail artistique d'interprétation ou bien, d'imagination en binôme plutôt que d'une technique individuelle *in vivo* et d'après nature, telle que Humboldt le préconisait pour le dessin des paysages. D'où l'inutilité de chercher une quelconque ressemblance entre le paysage de *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16) et la vraie topographie de Tumaco<sup>100</sup>. Le seul élément qui paraît authentique dans cette gravure est l'allusion au port avec les bateaux arrivant de loin, puisque Tumaco est en effet un petit port situé sur une presqu'île sur la frontière actuelle de la Colombie avec l'Équateur.

Le Tumaco de Jules Collignon ressemble plutôt à un nouveau genre de paradis tropical qui se situe entre le Jardin des Hespérides, l'Eden et la Nouvelle Cythère<sup>101</sup>. Jean Mesnard l'avait remarquablement résumé dans son étude sur les récits des voyages, « il n'est pas de lieu qui ne renvoie à un autre, par les formes qu'il évoque, par l'émotion qu'il suscite »<sup>102</sup>. Cette gravure de Collignon et Lechard comporte aussi un concentré des références littéraires qui devaient fasciner les esprits du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>103</sup>. Son côté purement paradisiaque est évoqué à travers l'aspect hospitalier de la flore. Ce beau lagon endormi qui représente le port de Tumaco, ne laisse rien entrevoir de sa véritable chaleur humide et suffocante, ni de la présence incessante d'insectes qui rendaient le séjour sur son sol pénible et malsain, même pour les natifs<sup>104</sup>. Au contraire, la sensation de sérénité et de bien être est omniprésente dans cette gravure. L'eau, qui occupe une bonne partie de la composition, aide à chasser de notre esprit l'étouffante réalité de la chaleur tropicale. La végétation, parsemée de quelques *vrais* palmiers, reste entièrement paysagée : les arbres les plus grands et touffus sont placés au fond, afin d'éviter leur nature envahissante et menaçante, alors qu'au premier plan on place les

<sup>100</sup> L'orthographe de Tumaco, apparaît modifiée en *Tumago* dans le titre de la gravure. L'usage d'orthographe différentes pour les noms des villes et villages grand-colombiens est commun dans les livres de voyage.

<sup>101</sup> Cythère, la fameuse île grecque dans la mer Egée qui abrite le sanctuaire d'Aphrodite avait été transplantée à Tahiti par Bougainville. La Nouvelle Cythère est le nom que Bougainville donne à cette île de la Polynésie française dans son récit, *Voyage autour du monde par la frégate "La Boudeuse"*, Neuchâtel, Société typographique, 1772.

<sup>102</sup> Phrase citée par Jean Mesnard dans *Les récits de voyages*, Paris, Nizet, 1986.

<sup>103</sup> Voir Anne Richardot, « Cythère redécouverte : la nouvelle géographie érotique des lumières », *Revue Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 22, 2005, p. 83-100.

<sup>104</sup> Le climat de ce port sur la côte pacifique colombienne est connu par son inhospitalité. La pluviométrie est une de plus importantes de Colombie. Aujourd'hui Tumaco est une des villes les plus pauvres du pays, son fort taux d'homicides témoigne de sa vulnérabilité face aux groupes violents qui dominent la région.

petits arbustes et le gazon. En effet, aucun signe de gêne avec l'environnement le plus proche n'apparaît dans cette image, la nature paisible des lieux n'entrave nullement l'action des personnages. Quant à ceux qui sont sur la pirogue, ils assument leur nudité de la manière la plus tranquille et transmettent cette appréciation sensible avec l'eau. La « nymphe » allongée sur le bord du canot qui nous invite avec son geste de la main, est celle qui évoque la douceur de ce milieu aquatique. L'attitude sensuelle et la plénitude corporelle de ce personnage fait d'ailleurs basculer le spectateur de l'Eden à l'île de Cythère. La posture dénudée de la jeune femme nous transporte du jardin tropical bienfaisant à l'île luxuriante d'Aphrodite, celle qui arborait un temple dédié à « l'amour et à la langueur » et qui inspire tant d'artistes et écrivains<sup>105</sup>. Les tableaux sur le thème pastoral et jouissif de l'île de Cythère, dont celui d'Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère* peint en 1717, font partie des productions artistiques qui entretiennent et influencent le mythe<sup>106</sup>. Le port magnanime de personnages masculins en uniforme au dernier plan, laisse entrevoir aussi l'idée d'un lieu mérité, d'un espace privilégié, réservé aux héros, tel le Jardin des Hespérides. C'est donc autant un paradis naturel terrestre qu'un paradis peuplé de figures érotiques et héroïques qui se donnent à lire dans ce paysage de Jules Collignon.

L'Eden, comme le Jardin des Hespérides ou l'île de Cythère, renvoient à des sociétés idéales et fictives qui appartiennent à l'imaginaire de la culture occidentale. Comme l'Utopie pendant l'industrialisation, ces espaces imaginaires semblent se concrétiser dans des périodes propices. Le penchant utopique des Européens est une réalité qui ne cesse de croître depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>107</sup>. Bien entendu, dans ces images viatiques, l'Utopie se déploie au-delà de l'alternative politique et met surtout en scène la question des rapports humains et notamment, la relation entre les femmes et les hommes et donc l'expression des passions et de la sexualité. Cette Utopie érotique, touchant directement un nouvel « ordre amoureux » où certaines libertés seraient désormais possibles, est

---

<sup>105</sup> Mots extraits de la poésie de Charles Baudelaire, *Un voyage à Cythère*, dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1857. Cette poésie permet de nourrir encore l'imaginaire des lecteurs avec des vers comportant des passages tels que : « Ile de doux secrets et des fêtes de cœur ! » et « Au-dessus de tes mers plane comme un arôme, et charge les esprits d'amour et de langueur ». Malgré l'accent mis sur les plaisirs, cette poésie ne fait pas partie des 13 poèmes de Baudelaire incriminés pour outrage à la morale publique. Les artistes-voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle reprennent cette thématique de l'île de Cythère et notamment ceux qui se dirigent vers l'Orient, comme Gérard de Nerval dans son *Voyage en Orient*, publié à partir de 1840. Baudelaire s'inspire ensuite du *Voyage* de Nerval pour ses *Fleurs du mal*.

<sup>106</sup> *Pèlerinage à l'île de Cythère* est un grand tableau à l'huile (129 x 194 cm), de la collection du Musée du Louvre.

<sup>107</sup> Voir les études sur l'imaginaire utopique et la production littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle d'Anne Richardot, « Cythère redécouverte », *op.cit.*, p.83-100.



une quête palpable dans le choix de thèmes littéraires français de cette époque<sup>108</sup>. La citation presque systématique des Amazones dans les récits de voyages et leur place dans la création romanesque et théâtrale en France sont des indices indéniables<sup>109</sup>. L'Utopie érotique avait déjà hanté les descriptions sur l'Amérique quelques siècles auparavant avec les grands navigateurs comme Christophe Colomb. Les premières expéditions maritimes françaises abondent également en témoignages sur cette quête inconsciente ou consciente, d'un Eden des sens. Dans ces récits, l'usage des images littéraires idéalisées de l'environnement naturel prépare surtout le lecteur à une description ultérieure de sensualité féminine. Lorsque Bougainville accoste pour la première fois à Tahiti en avril 1767, il se croit « transporté dans le jardin d'Eden » et sa description de la nature environnante est assez similaire au paysage composé par Jules Collignon:

Une plaine de gazon, couverte des beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients de l'humidité<sup>110</sup>.

Louis Antoine de Bougainville mélange également son expérience esthétique de la nature au domaine du sensible. Il décrit un lieu où l'on vit autrement, où le corps sent la fraîcheur différemment. Cette description du *paradis tahitien*, évoque textuellement ce que *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16) montre graphiquement. Il s'agit de deux esquisses, l'une verbale et l'autre visuelle, montrant de nouvelles dimensions sensibles où le corps est désormais appelé à participer. Une même volonté d'idéaliser la nature exotique et de joindre aux descriptions esthétiques des sensations corporelles agréables, se poursuit dans les récits des voyageurs partis en Amérique équinoxiale un

---

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Le mythe des Amazones provient des témoignages de Francisco de Orellana, le premier Européen à descendre le Fleuve Amazone depuis les Andes équatoriens. L'attaque qu'Orellana attribue aux femmes Amazones en 1542 est retranscrite par un missionnaire dominicain qui faisait partie de son exploration, le père Gaspar Carvajal, dans sa *Relación del nuevo descubrimiento del famoso rio Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*. Quelques extraits sont repris par Gonzalo Fernandez de Oviedo dans son *Historia general y natural de las Indias*, publiée entre 1535 et 1557 à Madrid. Voir G. Fernandez de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias*, Tomo II, Madrid, Imprenta de la Real Academia de Historia, 1852. La Condamine cherche ces femmes légendaires décrites par Orellana ainsi que Carvajal lors de son exploration du fleuve Amazone en 1745. Il exprime sa quête presque obsessionnelle des Amazones et signale avoir questionné par tout les Indiens sur ces « femmes belliqueuses qu'Orellana prétendoit avoir rencontrées & combattues ». Voir Charles-Marie de La Condamine, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la Côte de la Mer du Sud, jusqu'aux Côtes du Brésil & de la Guyane*, Maëstricht, Chez Dufour & Roux, 1778, p. 99.

<sup>110</sup> A. de Bougainville, *Voyage, op.cit.*, p.40.

siècle plus tard. Ce passage du docteur Charles Saffray, réalisé lors de son expédition en 1870 sur le fleuve Magdalena, nous montre à quel point l'évocation du paradis terrestre trottait dans l'esprit des voyageurs en Amérique:

Nous venons de côtoyer une île charmante nommée Margarita, vraie perle en effet que l'on admire entre toutes les richesses de cette prodigue nature. On dirait un jardin créé sous l'inspiration d'un poète. Des cases de bambous, propres et bien construites, sont diseminées au bord du fleuve et à l'intérieur. Chaque habitation possède un verger de citronniers, d'orangers, de cédrats, dont les fleurs odorantes, parfument l'air en toute saison; à côté, l'on voit un petit champ de cannes, un autre de maïs et une plantation de bananiers soigneusement entretenus. Des bouquets de palmiers dressent çà et là leurs couronnes empennées. Autour des cases, les liserons et les passiflores étendent leurs guirlandes toujours jaunes et fleuries<sup>111</sup>.

Loin des descriptions géographiques classiques, ce passage nous transporte directement dans le domaine des sens et donc dans l'univers d'une nouvelle « polysensorialité ». Les îles se prêtent depuis toujours aux cadres préférés de l'Utopie. La représentation de cette *île enchantée* retrouvée sur le fleuve Magdalena par Charles Saffray, rappelle le paysage lacustre de Tumaco, imaginé par Jules Collignon. Seulement, cette transformation de l'espace en lieu poétisé n'a aucun lien avec la réalité. L'île Margarita décrite par Charles Saffray n'existe pas sur le fleuve Magdalena, elle se situe au large du Vénézuëla, sur la mer des Caraïbes. Ce sont en effet des lieux fictifs où les éléments naturels et sensoriels plaisants prédominent, comme l'eau avec sa fraîcheur et la flore avec ses parfums. L'image idéalisée des « cases en bambous, propres et bien construites », ainsi que la description des riches vergers individuels « soigneusement entretenus » participent à la construction d'un pays enchanteur et parfait<sup>112</sup>. C'est presque de manière immédiate que la description des « citronniers, orangers et cédrats » ainsi que celle d'autres douceurs, transportent l'imaginaire du lecteur dans le Paradis et son jardin d'Eden<sup>113</sup>. C'est tout le pouvoir des lieux communs en littérature, celui de permettre une puissante association d'idées. Dans ce passage du docteur

---

<sup>111</sup> C. Saffray, *Voyage à la Nouvelle Grenada*, Paris, Phébus, 1990, p. 65-66. Ce voyage paraît pour la première fois dans la revue *Le tour du monde*, en trois livraisons, entre 1872 et 1873.

<sup>112</sup> C. Saffray, *Voyage*, op. cit., p. 65-66.

<sup>113</sup> Ibidem.

Saffray, l'association est immédiate avec les arbres nourriciers et guérisseurs du jardin d'Eden<sup>114</sup>. Mais il fait allusion aussi aux descriptions classiques des îles des Hespérides, là où les fruits des arbres ne meurent jamais, car elles sont exclusivement réservées aux courageux héros grecs. N'oublions pas que sur ces sept îles paradisiaques, non seulement régnait l'amour libre mais surtout « les habitants étaient beaux, vigoureux et paisibles », comme dans le Tumaco de Jules Collignon<sup>115</sup>. C'est avec une logique littéraire pressentie, enfin, que l'auteur poursuit ce récit sur le paradis et les sensations corporelles agréables, par une brève description de belles femmes grand-colombiennes :

L'île est surtout habitée par des métis. Les femmes sont remarquablement belles. Elles joignent à la beauté sculpturale une grâce créole qui en rehausse le charme<sup>116</sup>.

Tout se passe comme si cette description esthétique du paysage qui fait appel aux sens, était destinée à « déverrouiller » le corps du spectateur<sup>117</sup>. La description picturale ou textuelle de la nature fonctionne comme un préliminaire à de nouvelles expériences sensibles. Les paysages naturels de Jules Collignon deviennent en quelque sort des avant-goûts pour des plaisirs futurs associés aux personnages et particulièrement aux femmes. Le discours narratif des voyageurs débute ainsi avec la description sensuelle des paysages pour préparer le lecteur à d'autres expériences sensibles. C'est le cas de cette représentation de *L'Île enchantée* et ses merveilles, qui précède les descriptions corporelles féminines dans le *Voyage à la Nouvelle Grenade*, du docteur Saffray. Les mots comme les images décrivent un espace grand-colombien qui permet un éveil des sens et donc un ressenti corporel plus intense. Le but étant de mieux éprouver l'*Autre*, ces créatures exotiques, si différentes et semblables à la fois, qui peuvent tout autant être, par cet effet de miroir connu dans l'art, les autoportraits indirects des lecteurs.

C'est avec ces questionnements sur la capacité de l'art de la gravure à ouvrir de nouvelles sensorialités corporelles et sur l'intentionnalité discursive et picturale de

---

<sup>114</sup> Voir A. Sinclair, *Jardins de gloire, de délices et de Paradis*, Paris, Éditions J.C. Lattès, 2000.

<sup>115</sup> Selon la version du philosophe stoïcien Diodore, voir A. Sinclair, *Jardins*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>116</sup> C. Saffray, *Voyage*, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>117</sup> Terme de Stephania Caliandro, emprunté à D. Le Breton, sur la supériorité des langages artistiques par rapport aux autres discours symboliques dans le *déverrouillage sensoriel*. Voir S. Caliandro, *Espaces*, *op. cit.*, p.17.

récits de voyages à combler la *faim sensorielle* de l'homme moderne, que nous poursuivons l'analyse de la représentation corporelle des nymphes de Tumaco<sup>118</sup>.

## 2. La nudité exacerbée

Dans *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), la représentation de la nudité est avec la description du paysage, la composante centrale du programme d'idylle tropical. Pour composer cette gravure, Jules Collignon s'est inspiré du passage dans lequel Gabriel Lafond de Lurcy décrit la rencontre avec un autre capitaine français qui est alors en service dans l'armée révolutionnaire de Bolivar<sup>119</sup>. S'il est basé à Tumaco, c'est probablement pour renforcer les troupes de ce port stratégique situé à la frontière avec l'Équateur. Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, Tumaco est une cible connue des pirates et la dernière tentative de pillage n'est pas si ancienne. En 1806, une dizaine d'années avant le passage du chroniqueur, les habitants de la région réussissent à capturer un bateau anglais armée de dix canons<sup>120</sup>. Lorsque Gabriel Lafond de Lurcy débarque dans ce port, sa population ne dépassait pas les 3000 habitants. La présence des français étant alors exceptionnelle, le capitaine est invité à partager l'intimité de la maison d'un compatriote, Mr. Nichet, un rouquin « à longues moustaches rouges »<sup>121</sup>. Chez lui, le voyageur remarque sa femme qui discute avec celle du gouverneur. Ces deux femmes que Gabriel Lafond de Lurcy trouve « aussi blanches que jolies » sont les seules présences féminines citées par l'auteur à Tumaco<sup>122</sup>. Or, quand on observe les personnages principaux de la gravure au premier plan, à savoir l'homme assis sur la pirogue et les deux femmes avec les enfants, l'incompatibilité avec les descriptions du voyageur est frappante, d'autant plus qu'aucune femme blanche ou créole, n'aurait osé se montrer nue dans un lieu exposé aux allés et venus des hommes, comme le montre ce dessin. Doit-on supposer que Gabriel Lafond et Mr. Nichet, sont les hommes en uniforme qui se serrent les mains au deuxième plan ? Probablement. Mais, dans ce cas là, que sont devenues les longues moustaches rouges de Mr. Nichet et qui sont les langoureux personnages dans la pirogue ? Est-ce une famille d'indigènes qui par hasard

---

<sup>118</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>119</sup> Plusieurs jeunes volontaires sont venus d'Europe se joindre à la cause de Bolivar. Il s'agit majoritairement de jeunes combattants britanniques et irlandais qui étaient arrivés en tant que volontaires en Amérique du sud. Voir M. Brown y M. Alonso Roa, *Militares extranjeros en la independencia de Colombia, Nuevas perspectivas*, Bogotá, Musée National de Colombie, 2005.

<sup>120</sup> E. Díaz del Castillo, "Historia de San Andrés de Tumaco", 2000.

<sup>121</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, p. 39-45.

<sup>122</sup> Ibidem.

se trouvait là ? La confusion est réelle. Les multiples possibilités d'interprétation émanant de cette image ont-elles déconcerté les lecteurs de jadis autant qu'elles nous interpellent de nos jours ? Mais, peut-être, n'étaient-ils pas autant attentifs à la corrélation entre les textes et les images que nous le sommes aujourd'hui ?

Pour mieux éclairer ces contradictions, il convient de rappeler ce que la *blancheur* corporelle représentait pour l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle. D'abord, sans blancheur point de beauté et Winckelmann n'est pas le seul esthète à penser qu'un « beau corps sera d'autant plus beau qu'il est plus blanc »<sup>123</sup>. C'est ce qui révèle la redondance de Gabriel Lafond quand il se réfère aux femmes rencontrées à Tumaco comme étant « aussi blanches que jolies »<sup>124</sup>. En même temps, les jolies dames aperçues par le voyageur ne risquaient pas de prendre la pose dénudée sur la pirogue. Cette hypothèse est avancée, non pas grâce à la lecture du récit *Voyages autour du Monde et naufrages célèbres*, qui reste avare en informations sur cette rencontre, mais simplement parce que les Indiens restent les seules personnes à maintenir la nudité en Grande Colombie. Si les corps des femmes indigènes nous semblent trop éclatants, ce n'est donc pas un malentendu de l'artiste mais un effet visuel recherché afin de rendre ces anatomies plus conformes à l'esthétique des lecteurs. De plus, aucun détail dans ce dessin, à part les habitations, ne laisse entrevoir un artéfact particulier qui puisse rattacher les personnages à l'une des peuplades qui habitent la région de Tumaco. Sans doute, Jules Collignon ne cherche pas à proposer une étude ethnologique à travers son art, notion d'ailleurs anachronique pour l'époque. L'objectif ne semble pas davantage l'illustration de la rencontre entre le Capitaine Lafond et Mr. Nichet, puisque leur emplacement au deuxième plan et le trait schématique de leurs silhouettes, les rendent plutôt discrets. Quelle est donc l'intention du dessinateur lorsqu'il réalise cette composition ?

Les choix artistiques dévoilent les intentions des dessinateurs et graveurs. *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), est un exemple de supplantation du texte par l'image. La minoration du rôle du texte, détenteur de la véritable narration dans les récits de voyage, est réalisée par l'illustration d'une scène de bain fictive où la nudité des femmes monopolise le centre du tableau. Élucider la véritable identité des personnages féminins de cette image permet donc de démontrer le décalage existant

---

<sup>123</sup> Winckelmann est une des figures principales du mouvement néoclassique. La définition des termes ainsi que la sélection des œuvres d'art qu'il réalise dans ces écrits, influence plusieurs artistes de son époque. Son plus important ouvrage reste, *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Dresde, 1764. Phrase extraite de D. Gallo, *Modèle ou Miroir*, *op.cit.* p. 23.

<sup>124</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages*, *op.cit.*, p. 39-45

entre le texte écrit et la représentation picturale de Jules Collignon. Cela nous amène à poser des questions de nature moins narrative mais plus symbolique sur le sens de cette nudité exotique. Les gravures de Jules Collignon ainsi que celles d'autres artistes traités plus loin, sont chargées de détails emblématiques qui se rapportent aux attitudes corporelles mais aussi à un ordre d'exposition de la nudité des corps. Comme dans la peinture occidentale de l'époque, les symboles corporels renvoient à des codes mythologiques, historiques et religieux qui permettent de tenir un discours rassurant pour le public, car compris par lui. Examinons à présents les codes qui régissent la représentation des différents personnages dans *L'auteur rencontre un compatriote*.

En dehors de proportions néoclassiques communes des personnages, les éléments de la composition agissent dans le sens de la différenciation. Dans l'art de Jules Collignon les identités raciales et sexuelles des personnages déterminent leur degré de nudité, leurs attitudes corporelles et leur place dans l'espace. La seule nudité complète et visible des femmes par opposition à celle des hommes « sauvages » et européens est un choix artistique majeur dans cette composition. Mais ce contraste entre la nudité des femmes et les corps masculins plus ou moins couverts, comporte une dynamique progressive. Si nous observons attentivement les personnages masculins de cette estampe, nous remarquons que leur nudité implique différents niveaux d'exposition selon qu'il s'agit des hommes « civilisés » ou « sauvages ». Ainsi, par l'effet de sa pose assise de trois quarts, le seul homme Indien de la pirogue, ne laisse entrevoir qu'une partie réduite de sa nudité. Les hommes au fond, entièrement couverts, renforcent leur distinction d'êtres « civilisés » par le port de l'uniforme militaire. Mais leur fort contraste vestimentaire augmente la dissonance picturale avec la scène du bain, ils ressemblent à des pièces rapportées.

La nudité totale, elle, est réservée aux femmes indigènes. Elle s'oppose d'abord à la semi-nudité de l'homme sauvage, puis de manière plus contrastée encore, aux corps habillés des hommes européens. Cette opposition entre les personnages est accentuée par la composition horizontale du dessin : sur un plan élevé et terrestre, nous retrouvons l'homme blanc entièrement couvert, détenteur de la culture et des armes, ses principales sources de pouvoir. Au premier plan, sur un niveau inférieur et humide, c'est le domaine de l'homme local, qui sans vêtements ni armes, dispose pourtant de plusieurs femmes et enfants, uniques richesses mais véritables sources de plaisirs. Ce contraste à deux niveaux, qui octroie des valeurs symboliques aux corps des hommes et des femmes, selon leur origine « civilisée » ou « sauvage », est une sorte de norme que

nous allons retrouver dans d'autres représentations picturales de femmes grand-colombiennes extraites des livres de voyages. Cette hiérarchie symbolique des corps produite par Jules Collignon reprend l'ordre social qui existait alors en Amérique méridionale, qui s'appuyait sur la croyance en la supériorité de la civilisation espagnole et exerçait une domination juridique masculine à travers l'immuable *Patria potestad*<sup>125</sup>.

Ces différents niveaux de contrastes dessinés sur les corps des personnages renvoient également aux valeurs symboliques chères aux artistes occidentaux depuis les débuts de la chrétienté. Il suffit de penser aux multiples images d'Adam et Eve où le binôme corps couvert / corps nu est aussi synonyme de corps pur / corps impur. Depuis ses origines, l'iconographie chrétienne se sert des symboles. Les vêtements comme les comportements sont souvent les signes d'une vertu plus ou moins chrétienne<sup>126</sup>. Dans cette logique, la nudité païenne, celle qui exhibe le corps sexué, ne fait que rapprocher honteusement les hommes aux animaux. Contrairement au corps couvert et chaste, la nudité est liée à la luxure et à la sexualité instinctive, source de maux et de désordres dans la société. Néanmoins, si ce traitement pictural des corps permet de différencier la supériorité morale de l'être « civilisé » par rapport à l'être « sauvage », quelle est donc la place des femmes sur ces images ? Sont-elles au plus bas de l'échelle des valeurs symboliques ? N'y a-t-il pas un autre message à décrypter dans ce langage des corps qui dévoile une autre gamme des valeurs ? La sérénité qui dégage le groupe entièrement nu dans *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), traduit pourtant une totale absence de honte. Des attitudes corporelles qui font penser davantage à l'innocence retrouvée et au rayonnement paisible des humains avant le péché originel. En effet, hormis la baie et les cases, seuls éléments « civilisés » de cette composition, la pirogue et ses occupants semblent sortir directement du Jardin d'Eden plutôt que des flots du Styx<sup>127</sup>. Or, si nous sommes dans un paradis tropical où règne un nouvel âge d'or, la pudeur, elle, n'a pas de lieu d'être. La nudité n'est donc pas synonyme de déchéance morale.

---

<sup>125</sup> Autorité légale du mari sur sa femme et ses enfants, instaurée par les *Siete Partidas* (XII<sup>e</sup> siècle) et les *Leyes del Toro* (1505). Ces lois ont déterminé la dépendance sociale et juridique des femmes dans l'ensemble de l'Amérique hispanique jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>126</sup> Voir la signification de la vertu à travers le corps dessiné au Moyen-âge, dans F. Colin-Coguel, *L'image de l'Amour Charnel au Moyen-âge*, Paris, Seuil, 2008, p. 63.

<sup>127</sup> Le sujet des barques est un thème à la mode en France mais plutôt dans des scènes tragiques. *La Barque de Dante* de Delacroix, est exposée au salon de 1822 alors que le *Radeau de la Méduse* de Géricault, fait la même année une tournée triomphale en Europe. Dans les livres de voyage, la barque accentue davantage l'idée d'isolement et d'autarcie dans un monde idéalisé.

### 3. *Indiennes courageuses, Indiens impassibles*

La différenciation des personnages de Tumaco se joue aussi sur un autre niveau, nettement moins visible au premier coup d'œil, en effet. L'incohérence se dévoile grâce à une certaine sensation d'incrédulité qui apparaît lorsque nous observons de près l'homme Indien sur la pirogue. Un regard averti peut effectivement déceler l'extrême impassibilité de cet homme, qui contraste avec la détermination des femmes. Ces attitudes corporelles qui indiquent la vitalité ou bien la faiblesse physique des personnages dépeignent aussi leur attitude morale et constituent des qualités déterminantes dans les choix qui entrent dans la composition artistique. Ainsi, au-delà de la nudité, la vitalité, concentre des valeurs symboliques dans *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16). Une deuxième lecture est par conséquent possible, associée cette fois-ci à la représentation de la force vitale et à la dynamique relationnelle entretenue par les personnages. C'est ainsi que se situent, en haut de l'échelle des valeurs, les corps les plus tendus et les plus raides, ceux du capitaine Lafond et du combattant Nichet, qui figurent totalement habillés au deuxième plan. Puis, contrairement aux attentes, ce sont les Indiennes qui évoquent le plus de résolution dans leurs actes, notamment celle qui pousse la pirogue et qui porte l'enfant sur son dos. Quant à la deuxième nymphe sud-américaine qui touche l'eau, si elle apparaît dans une pose allongée et quelque peu languissante, elle n'est pas moins décidée à se complaire dans cette activité ludique. A l'inverse, et au plus bas du degré de vitalité, se trouve l'Indien dont la pose est nettement moins animée. Avec son torse replié malgré l'appui de sa main sur la grosse pelle, l'Indien, résigné, est le seul dont le regard se perd à l'horizon. Absent des initiatives majeures dans cette pêche collective, la vigueur de l'Indien est clairement remise en question.

Mis à part cette figuration de l'énergie corporelle, la représentation des femmes indigènes par Jules Collignon s'inscrit dans une continuité artistique et idéologique avec le *Rocher d'Inti-Guaicu* (Figure 4) de Joseph Koch. Seulement, dans *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), la surexposition de la nudité féminine acquiert une intensité supérieure du fait qu'elle devient intégrale et se situe désormais au premier plan. Cette nudité qui est exhibée par deux femmes accompagnées d'un seul homme, renvoie encore à la polygamie décrite par Alexandre de Humboldt et d'autres



voyageurs<sup>128</sup>. Le sujet de la mère indigène portant son enfant est également repris par Jules Collignon. Il esquisse d'ailleurs un panier porte-bébé assez rigide qui suscite notre étonnement. En revanche, pour l'évocation de l'énergie physique, intrinsèquement liée à l'énergie morale, et souvent considérée comme une preuve de l'excellence des « races », le petit tableau de Jules Collignon semble s'inspirer d'autres mentors. La question du déterminisme géographique nous paraît nécessairement en cause dans cette transcription artistique du découragement masculin indigène.

« L'influence fatale de la nature » qui lie inévitablement l'homme au lieu où il vit, n'est pas seulement un concept répandu par le fameux géographe prussien, Karl Ritter<sup>129</sup>. Cornelius de Pauw avait déjà souligné dans ses *Recherches Philosophiques sur les Américains*, l'aspect terrible de la nature américaine où « tout y est dégénéré ou monstrueux »<sup>130</sup>. Pour ce dernier, il n'y a pas d'évènement plus mémorable que la découverte de l'Amérique. Mais l'excès de « force » des Européens face à la « faiblesse des Américains » justifiait leur extermination<sup>131</sup>. Cette dégénérescence des Américains était due, selon Pauw, au climat « pernicieux aux hommes abrutis, énervés, & viciés dans toutes les parties de leur organisme d'une façon étonnante »<sup>132</sup>. Cet environnement malsain explique pourquoi les Américains, « quoique légers & agiles à la course, étaient destitués de cette force vive & physique qui résulte de la tension & de la résistance des muscles & des nerfs. Le moins vigoureux des Européens les terrassait

<sup>128</sup> Avant les descriptions des Indiens polygames de l'Orénoque, réalisées par Alexandre de Humboldt (*Voyage aux Régions Equinoxiales*, op. cit., 1822, vol. VII, p. 36), d'autres scientifiques avaient soulevé la question. C. de Pauw avait affirmé en 1771, « Il est avéré que tous les indiens étoient Polygames » en parlant des naturels américains dans *Recherches Philosophiques sur les Américains*, vol I., p. 63. Un demi-siècle plus tard, Bouffon confirme cette pratique chez certains Indiens caraïbes, d'après les témoignages de P. du Tertre : « Ceux qui ont plusieurs femmes les voient tour à tour chacune pendant un mois, ou un nombre de jours égal, et cela suffit pour que ces femmes n'aient aucune jalousie; » C. de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains ou Mémoires intéressantes pour servir à l'histoire de l'Espèce humaine*, 1771, vol. I. p. 63.

<sup>129</sup> Disciple de Humboldt, Karl Ritter devient un des géographes allemands les plus connus en Europe dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il enseigne aussi à l'Université de Berlin et fonde avec Humboldt la *Société de Géographie*. Dans sa *Géographie Générale comparée*, il expose ses théories sur le lien entre la nature et l'histoire des hommes : « on ne peut reconnaître le caractère propre d'un peuple qu'en l'étudiant lui-même dans sa nature ». Voir K. Ritter, *Géographie Général comparée ou Étude de la terre dans ses rapports avec la nature et avec l'histoire de l'homme*, Paris, Paulin Éditeur, 1835, Introduction, p.7.

<sup>130</sup> Voir C. Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains ou Mémoires intéressantes pour servir à l'histoire de l'Espèce humaine*, Berlin, 1771, vol. I, discours préliminaire, p. I.

<sup>131</sup> Cornelius de Pauw écrit exactement : « ils devaient donc être exterminés dans un instant », Ibidem. p. V.

<sup>132</sup> Voir C. Pauw, *Recherches*, op. cit., vol. I, p. 4. Nous avons modifié l'ancien français usité par Pauw, en changeant les *f* par des *s* pour rendre le texte plus lisible. Pauw croyait en une évolution positive du climat américain depuis la découverte. Cette hypothèse devait se démontrer par le fait que les animaux européens y dégénéraient moins vite au XVIII<sup>e</sup> siècle que dans le premier siècle de la Conquête espagnole. Voir C. Pauw, *Recherches*, op. cit., vol. I, p. 25.

sans peine à la lutte »<sup>133</sup>. Or, cette théorie sur la faiblesse physique des Américains par rapport aux Européens comporte une autre facette que les artistes comme Jules Collignon tentent de sublimer. Une des preuves les plus irréfutables de la dégradation physique et morale des Américains est « le peu d'inclination, le peu de chaleur des Américains pour le sexe »<sup>134</sup>. Un comportement morne démontre « indubitablement le défaut de leur virilité & la défaillance de leurs organes destinées à la régénération »<sup>135</sup>. Quant au sentiment de l'amour proprement dit, les Amérindiens « ne connaissent ni les tourments, ni les douceurs de cette passion, parce que la plus ardente & la plus précieuse étincelle du feu de la nature s'éteignait dans leur âme tiède & flegmatique »<sup>136</sup>. Ce défaut de chaleur corporelle qui rend les Américains « enclins naturellement à la nonchalance & l'inactivité » est évoqué à travers l'allure de l'Indien de Tumaco mais apparaît encore mieux retranscrit dans une autre gravure de Jules Collignon, intitulée *Côte du Choco, Cascajal* (Figure 17).

Après Tumaco, l'officier Gabriel Lafond de Lurcy poursuit sa navigation le long de l'océan Pacifique, et fait une halte stratégique dans la petite ville de Cascajal où se prépare la grande procession de la Sainte Rose. Dans ces années de guerres d'indépendance, le marin français devenu officier de la cause sud-américaine, doit surtout prévenir les attaques des navires espagnols<sup>137</sup>. Néanmoins, dans son récit, le déroulement de la fête religieuse et la description des techniques de lavage de l'or, priment sur les sujets militaires. Jules Collignon, quant à lui, préfère illustrer une famille d'Indiens dans la *Côte du Choco, Cascajal* (Figure 17). Aujourd'hui ce titre porte à confusion du fait que la ville colombienne de Cascajal ne se trouve pas dans la région du Choco, mais dans celle plus au sud de Nariño. Cette gravure partage surtout plusieurs similitudes avec *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16). L'idéalisation d'un espace très paysagé et la mise en avant de la nudité féminine, étant les plus évidentes.

---

<sup>133</sup> Cette faiblesse innée des Amérindiens est ensuite comparée à la force des Gaulois et Germains qui étaient réputés par « la puissance de leurs membres robustes, leurs corps massifs et infatigables ». Voir C. de Pauw, *Recherches*, op. cit., vol. I. p. 34.

<sup>134</sup> Pauw, *Recherches*, op. cit. vol. I, p. 42.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem. Après cette exposition sur l'expression des passions chez les Indiens, Pauw considère que le sang « mal élaboré » des hommes indigènes, peut avoir un lien avec les témoignages des Indiens produisant du lait de leurs mamelles. Cette qualité féminine transposée sur les hommes indigènes, est ensuite clarifiée par l'auteur, « les hommes y étaient plus que les femmes, poltrons, timides & peureux ». Voir C. Pauw, *Recherches*, op. cit., vol. I. p. 43.

<sup>137</sup> D'après l'auteur, son voyage au Coco se déroule pendant le mois de juin et juillet 1821. Voir G. Lafond de Lurcy, *Voyages*, op. cit., vol. II, p. 79-80 et 97.

À quelques détails près, la *Côte du Choco, Cascajal* (Figure 17) est construite selon la même composition horizontale à trois plans qui structure *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16). Bien que la terre ferme de *Cascajal* revienne au devant de la scène à la place de l'eau, la représentation de la famille d'autochtones, visiblement polygame, ressemble comme deux gouttes d'eau à celle de Tumaco. L'incertitude plane également ici sur l'origine des personnages illustrés. Toutefois, ce n'est plus le contraste entre personnages « civilisés » et « sauvages » qui attire l'attention dans ce petit tableau de Jules Collignon. La tension narrative se joue au sein de la famille indigène de *Cascajal* et se lit à travers les gestes des personnages. Le poisson que l'Indienne assise présente à l'homme alangui concentre toute la narrativité symbolique de cette scène. Si dans *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), le manque de passion de l'Indien se révèle à travers l'orientation de son regard et son allure courbée, dans la *Côte de Choco*, (Figure 17), l'absence d'appétit sexuel se lit dans l'imperturbabilité de l'homme face à la prise qui lui est offerte.

Si Jules Collignon traduit avec tant d'aisance la nonchalance et le manque de passion des Indiens, c'est probablement parce que ces idées bénéficient d'une réelle réception dans les milieux des voyageurs et des scientifiques. Après Cornelius de Pauw, Georges-Louis Bouffon participe à la diffusion de la thèse sur l'imperfection de l'homme américain. À propos des Indiens caraïbes, il souligne « l'air rêveur, quoiqu'il ne pensent à rien, ils ont aussi le visage triste et ils paraissent être mélancoliques »<sup>138</sup>. En même temps qu'il affirme leur nature paresseuse, triste et découragée, il s'appuie comme Cornelius de Pauw sur leur manque de désir pour démontrer leur affaiblissement physique. Le fait que le sauvage américain « n'a nulle ardeur pour sa femelle » est pour Georges-Louis Bouffon une preuve incontestable de son imperfection. Quant à l'auteur Gabriel Lafond de Lurcy, celui qui devrait être la principale source d'inspiration pour Jules Collignon, il se réfère moins à l'homme indigène qu'aux Indiens en général. S'il se montre plus indulgent à leur égard, il n'hésite pas à dépeindre les Indiens nomades du Choco « végétant dans des huttes au milieu des bois ou sur les bords de rivières »<sup>139</sup>. Il paraît regretter également qu'ils « ne s'emploient au transport des marchandises que lorsqu'ils ont besoin de verroteries, qu'on ne leur délivre qu'à cette condition »<sup>140</sup>. Les gravures *L'auteur rencontre un*

<sup>138</sup> Georges-Louis Bouffon, *Œuvres complètes, avec extraits de Daubenton*, Paris, 1837, vol. III. p. 309.

<sup>139</sup> Voir G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. II, p. 74.

<sup>140</sup> Ibidem.

*compatriote* (Figure 16) et la *Côte de Choco, Cascajal* (Figure 17), illustrent donc moins les descriptions de Gabriel Lafond de Lurcy que les pensées déterministes des voyageurs célèbres de l'époque. L'impassibilité que ces images transmettent de l'homme indigène avec ses postures inanimées, concentrent le paradoxe de la narrativité artistique de Jules Collignon et constituent une des illusions qu'il réussit à évoquer poétiquement.

Jules Collignon conceptualise la notion déterministe par l'illustration de l'énergie corporelle. Dans ses tableaux, le dynamisme retranscrit dans la gestuelle des personnages est aussi hiérarchisant dans l'échelle des valeurs que le degré de nudité. De même que l'opposition entre *corps couverts* et *corps nus* comporte des significations morales dans l'art du Moyen-Âge, la confrontation entre *vitalité* et *langueur* renvoient aux idées déterministes et à la valeur suprême du progrès qui domine au XIX<sup>e</sup> siècle. Le travail, la discipline, la persévérance sont des qualités morales qui trouvent aussi de justifications religieuses dans la Bible. Depuis la nuit des temps le droit du sol et la légitimité du pouvoir reviennent à celui qui laboure la terre. Dans cette période des guerres d'indépendance latino-américaines et de convoitises internationales, ces questions sur la vitalité innée des peuples impliquent des questions politiques cruciales. La capacité à faire fructifier sa terre, à faire vivre sa famille et à participer au progrès de son peuple, est l'idée essentielle qui se cache derrière ces énoncés artistiques<sup>141</sup>. Les différentes dynamiques corporelles exprimées dans l'Art, dissimulent ainsi un destin politique qui est symboliquement en jeu et qui menace autant les hommes « sauvages » que les Créoles. Il convient de signaler, enfin, que cette croyance en la faiblesse innée ou acquise des Amérindiens a été critiquée ouvertement par Humboldt dans ces écrits. Contrairement à ces prédécesseurs, il a préféré orienter son discours de manière plus optimiste, insistant sur les possibilités que la nature pouvait offrir aux peuples. Mais l'opposition du savant prussien aux idées de Cornelius de Paw et de Georges-Louis Buffon, n'a pas empêché les voyageurs et artistes de son époque, dont Jules Collignon, de continuer à croire au déterminisme géographique.

---

<sup>141</sup> Depuis Georges-Louis Buffon, (1707-1788), la théorie de la « dégénération » de l'homme à cause du climat se répand en Europe. Son *Histoire Naturelle* connaît un succès immense au XVIII<sup>e</sup> siècle notamment à partir de 1800, date d'apparition en France des éditions abrégées pour les enfants qui vulgarisent ses idées. En Allemagne avec *La Raison dans l'histoire* de Hegel, mais aussi en Angleterre avec des écrivains comme Lord Byron et son *Don Juan* (1819), on considère que « l'âme se perd » toujours un peu dans les climats trop chauds.

Toutefois, le concept déterministe réserve une version atténuée à la femme exotique. Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle faisaient déjà une distinction assez nette entre les comportements masculins et féminins chez les Amérindiens. Dans le troisième tome des *Œuvres complètes*, Georges-Louis Bouffon différencie l'attitude des femmes caraïbes par rapport celle de leurs compagnons et notamment le fait qu'elles ont « l'air plus gai, plus riant et plus ouvert que les hommes »<sup>142</sup>. Cornelius de Pauw, aussi, évoque un témoignage d'Américo Vespucci sur l'attrance des Amérindiennes pour les Européens, qui démontre une attitude féminine contraire à celle des hommes. Bien entendu, ces élans d'énergie et d'entrain féminins correspondent probablement aux comportements que les voyageurs observaient chez certaines Indiennes vis-à-vis d'eux. Seulement, ces attitudes qui s'opposent à la mélancolie et au flegme décrié chez leurs compagnons, ne sont pas exemptes des sous-entendus. Depuis l'époque de la Conquête espagnole, les légendes abondent sur l'attitude opportuniste et infidèle des Indiennes, particulièrement après les défaites les plus sanglantes<sup>143</sup>. Quant à l'idée des femmes indigènes plus avenantes, l'art de Jules Collignon l'évoque par une représentation corporelle féminine plus expansive et par une gestuelle davantage mouvementée que celle de leur compagnon. Cette narrativité picturale, qui valorise l'image des Indiennes, accentue en contrepartie les défauts des hommes autochtones. Cependant, l'opposition entre êtres dynamiques et êtres langoureux a produit dans l'iconographie viatique des représentations plus classiques, c'est-à-dire, attribuant une *vitalité* supérieure à l'homme et laissant la caractéristique négative de la langueur à la femme. La gravure suivante permet de découvrir une belle représentation de ce stéréotype féminin dans sa version traditionnelle.

#### 4. Oisiveté féminine, langueur et concupiscence

Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la diffusion des idées déterministes et les descriptions stéréotypées des habitants sud-américains, la langueur comme la fainéantise deviennent des traits caractéristiques des hommes et des femmes grand-colombiens. Cette gravure intitulée une *Halte des sauvages* (Figure 18), apparaît comme une parabole classique sur l'oisiveté de nature féminine. Analysons à présent cette composition d'une jungle bolivienne ainsi que l'alliance entre l'oisiveté et la concupiscence, dès lors que ces

<sup>142</sup> G. L. de Bouffon, *Œuvres, op. cit.*, vol. III, p. 309.

<sup>143</sup> Cornelius de Pauw traite brièvement ces légendes des femmes indigènes qui se rendent aux espagnoles dont la Malinche au Mexique avec le conquistador Hernan Cortez. Voir C. de Pauw, *Recherches, op. cit.*, vol. I.

notions impliquent les femmes exotiques. Nous terminerons cette partie avec une analyse du hamac, en tant qu'élément emblématique chez les voyageurs dans ces scènes féminines à la langueur implicite.

Mais avant de poursuivre l'étude de cette gravure il convient de clarifier les termes utilisés par les voyageurs et qui peuvent créer des confusions. Si paresse et fainéantise gardent une signification très proche au XIX<sup>e</sup> siècle, langueur et oisiveté s'en différencient. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, la fainéantise se définit par la paresse, la nonchalance et la négligence à l'égard du devoir. En revanche, dans l'esprit de certains voyageurs, ceux qui suivent les thèses de Cornelius de Pauw et de Georges-Louis Bouffon, la paresse et la fainéantise sont plutôt la preuve d'une faiblesse innée des tempéraments. Ainsi, alors que la paresse reste un des sept péchés capitaux, l'oisiveté, elle, est mère de tous les vices. Cependant, l'oisiveté est d'abord un choix pour ceux qui peuvent se permettre de vivre sans travailler. Le terme langueur était, quant à lui, associé à la maladie mais surtout à une manière d'exprimer le désir. Selon le même Dictionnaire, « faire le langoureux auprès d'une femme » c'était « lui faire la cour d'une manière douce et fade »<sup>144</sup>.

Le choix de cette gravure dans notre corpus, mérite également quelques explications. Bien que cette jungle de Jules Collignon ne soit pas située dans le territoire grand-colombien mais en Bolivie, il nous a paru important d'inclure cette gravure dans nos analyses, en raison d'une continuité artistique avec les images précédentes puisqu'elle a été également dessinée par Jules Collignon. La similitude est d'ailleurs évidente avec les trois précédentes gravures que ce soit dans les traits des personnages ou dans le traitement extrêmement précis de la végétation. Mais c'est aussi en raison du flou existant dans la délimitation des frontières sud-américaines au début du XIX<sup>e</sup> siècle que nous considérons que ce paysage de jungle bolivienne mérite d'être incorporé dans cette analyse iconographique<sup>145</sup>. La Bolivie n'a jamais fait partie de la Grande Colombie, certes, mais sa partie nord, composée de jungle amazonienne pouvait

---

<sup>144</sup> D'un homme qui avait été malade on disait qu'il « est encore langoureux ». La langueur se rapproche dans ce sens de la mollesse, qui signifiait manque de vigueur et de fermeté dans le caractère comme dans les chairs. *Mollesse* se rapprochait en littérature « d'un certain abandon gracieux ». Voir *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, sixième édition, vol. II, p. 95 et 221.

<sup>145</sup> Les frontières de la Bolivie n'ont pas cessé de changer depuis sa création et notamment après avoir cédé au Brésil (1867) sa partie nord qui la rapprochait davantage de la Colombie. *La Guerre du Pacifique* (1879-1884) qui l'opposa au Chili et au Pérou lui fait perdre ensuite son unique accès à la mer. La Guerre du Chaco, entre 1932-1935 contre le Paraguay, lui fait perdre encore une partie de son territoire oriental. Voir L. Capdevila, I. Combes, N. Richard et P. Barbosa, (dir.) *Les hommes transparents. Indiens et militaires dans la guerre du Chaco (1932-35)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 et Jean Claude Roux, *La Bolivie orientale : confins inexplorés, battues aux indiens et économie de pillage : 1825-1992*, Paris, L'Harmattan, 2000.

s'assimiler, par sa végétation comme par sa population indigène nomade, avec la région amazonienne de la Grande Colombie.



(Figure 18)  
 Détail de *La Halte des sauvages*, 1844  
 Dessin de Jules Collignon et gravure de Lechard  
 Extraite de G. Lafond de Lurcy, *Voyage autour du monde et naufrages célèbres*, Paris, 1844, vol. III, p. 416

Contrairement à *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), mais à l'instar de *Côte de Choco* (Figure 17), la *Halte des sauvages* (Figure 18) représente un seul groupe d'habitants : des indigènes non individualisés et presque nus, préparant le gibier de la chasse. Avec un fond encore plus luxuriant mais tout aussi théâtral que les gravures précédentes, le paysage de cette jungle ne comporte aucune construction humaine, si ce n'est un curieux hamac couvert de feuilles qui ressemblent à celles du bananier. Nous sommes effectivement dans une clairière au milieu de la jungle, une sorte de lieu magique, quasi préhistorique, loin de toute civilisation où les Indiens et les Indiennes peuvent se rencontrer en toute simplicité. La cascade est l'élément central de cette composition horizontale. Située au deuxième plan, elle crée la sensation de fraîcheur et de bien-être tout comme elle divise en deux la composition. À gauche, se trouve l'espace ouvert et mieux défriché, le domaine des trois femmes indiennes qui

accueillent un visiteur assis. À droite, par opposition, se dessine la dense jungle tropicale où un chasseur indigène semble surgir des profondeurs, arborant de sa main droite la proie de ses exploits.

Comme dans *Côte de Choco* (Figure 17), le contraste entre êtres « civilisés » et êtres « sauvages » n'a plus de raison d'être. La véritable séparation se réalise à travers la composition spatiale, entre le domaine masculin plus sombre, voire sauvage, et l'espace féminin plus clair, investi, lui, par l'activité domestique de la cuisine. L'opposition *masculin/féminin* qui se dessine dans l'espace est également rehaussée par le traitement chromatique des corps : ceux des Indiennes se confondent avec la clarté de l'eau et du feu, alors que les corps masculins semblent associés aux profondeurs obscures de la jungle. L'espace féminin à droite nous propose en images un descriptif des activités traditionnelles des femmes, chaque nymphe amazonienne remplissant une tâche bien distincte : l'Indienne agenouillée avec la jupette en plumes est la mère au foyer qui s'occupe à la fois de l'enfant et de la cuisson du gibier alors que l'Indienne debout et déhanchée, se montre moins attentive à l'activité culinaire et préfère observer le gibier que l'Indien soulève de l'autre côté de la rive. Elle est la seule femme à dévoiler une nudité totale, ce qui la rapproche du rôle traditionnelle de l'aguicheuse.

La langueur, plus que l'oisiveté, est le trait de caractère qui dépeint la troisième femme couchée sur l'hamac dans une pose repue. Cette habitude de faire la sieste en hamac dans des lieux qui ne sont pas forcément intimes, fait partie des comportements féminins sud-américains qui ont le plus attiré l'attention des voyageurs chroniqueurs. Ce rituel public de la « fainéantise » est signalé et décrit régulièrement dans les publications des voyageurs et devient un trait, pour ne pas dire une tare, propre aux femmes grand-colombiennes. La signification de la sieste et ses répercussions sur l'image des femmes, est aussi liée à l'influence des idées déterministes<sup>146</sup>. Ces théories sur la dégénérescence physique et intellectuelle des Amérindiens semblent influencer particulièrement Gabriel Lafond de Lurcy. Sans préciser l'origine socio-ethnique, il est parmi ceux qui appliquent cette vision aux habitants équatoriens :

Les Guayaquiliens, comme tous les peuples qui vivent sous l'équateur,  
sont généralement plutôt adonnés à la mollesse et aux plaisirs qu'aux

---

<sup>146</sup> On se réfère aux thèses controversées et déjà citées de Cornelius de Paw et de Georges-Louis de Buffon sur la dégénération de l'homme américain.



austérités du travail ; la réflexion ne convient pas au tempérament de leur esprit<sup>147</sup>.

Cette phrase résume la vision déterministe et dualiste du marin pour qui la *mollesse* et la pratique des *plaisirs* s'opposent au goût du travail et à la réflexion. Elle démontre l'aspect conscient et décomplexée de cette idéologie chez les voyageurs et notamment chez Gabriel Lafond de Lurcy qui est, probablement, le principal commanditaire de Jules Collignon. L'association est d'ailleurs systématique entre la *mollesse* et la recherche des jouissances. Le terme *mollesse* attire particulièrement notre attention du fait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ce synonyme de langueur s'associait davantage aux conduites féminines. La *mollesse* signifiait une certaine constitution sans fermeté de la chair mais aussi « la délicatesse d'une vie efféminée »<sup>148</sup>. Les femmes créoles sont celles qui impressionnent davantage les voyageurs par leur style de vie oisive. Ainsi, l'unique description de femme en hamac retrouvée dans le *Voyage autour du Monde et naufrages célèbres*, ne concerne pas les Indiennes, comme c'est le cas dans la *Halte de Sauvages* (Figure 18), mais des gracieuses femmes créoles. Lors de son passage dans le centre ville de Guayaquil, lieu où habitaient généralement les familles créoles les plus aisées, le capitaine Lafond de Lurcy rencontre les femmes allongées sur les hamacs:

Quand on entre pour la première fois dans un appartement à Guayaquil, le coup d'œil a quelque chose de surprenant : les femmes sont assises ou plutôt couchées dans des hamacs de jonc, suspendues à travers de l'appartement ou accrochés dans les embrassures des balcons, selon leur grandeur, et leur habitude est telle à cet égard, qu'elles n'ont pas moins d'aisance et de grâce que les femmes de nos salons sur leurs divans<sup>149</sup>.

Est-ce ce passage extraordinaire sur le passetemps improductif des Équatoriennes qui inspire Jules Collignon pour la réalisation de cette *Halte de Sauvages* ? Au delà des caractéristiques comportementales précises que ce texte octroie aux femmes de Guayaquil, cette description suggère la même émancipation féminine que l'on observe dans une *Halte de sauvages* (Figure 18). Le langage esquissé par les corps de la gravure permet de comprendre les véritables enjeux. En effet, dans cette clairière tropicale, la

---

<sup>147</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyage, op.cit.*, vol. II, p. 24.

<sup>148</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, sixième édition, vol. II, p. 221.

<sup>149</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. I, p. 24.

*langueur* féminine n'est pas isolée. Elle s'inscrit dans une ambiance de liberté, de banquet et de rencontres où se dévoilent les postures lascives et les élans passionnels des personnages. Les démarches spontanées des Indiens face à la pose coquette de l'Indienne debout ainsi que la minutieuse préparation du gibier, sont toutes des activités qui évoquent des préliminaires et des futurs plaisirs. Est-ce la quête de jouissance qui attire le prétendant assis près de la mère indienne? Quant à l'Indienne sur l'hamac, rêve-t-elle d'un désir rassasié? C'est peut-être aussi le désir qui fait hésiter la *Vénus amazonienne* debout : doit-elle l'assouvir avec le chasseur de la rive opposée ? Effectivement, l'association entre oisiveté féminine et concupiscence, n'a jamais été aussi explicite.

Bien qu'aujourd'hui l'idée de fainéantise ou de paresse puisse nous faire sourire, au XIX<sup>e</sup> siècle elle implique toute une série d'associations conceptuelles qui sont loin d'être neutres. En même temps, cette propension à l'inactivité acquiert une signification différente lorsqu'elle concerne les femmes. Or, ces idées ne sont pas nées avec le siècle, bien au contraire. On les retrouve dès la naissance de la culture occidentale car avant que la *paresse* et la *mollesse* constituent un des sept péchés capitaux de l'Église, dans la Grèce antique on pouvait tomber malade de langueur si l'on provoquait la colère des dieux. Il fallait s'attendre alors aux pires conséquences<sup>150</sup>. La religion protestante insiste aussi sur la nécessité de canaliser son énergie, puisque la seule manière de plaire à Dieu est d'accomplir les activités temporelles. Les philosophes des Lumières puis les scientifiques positivistes rationalisent la valeur du travail. De malédiction des dieux à péché capital, le désœuvrement se transforme au XVIII<sup>e</sup> siècle dans en un mal lié aux gènes et au lieu d'habitat. Au XIX<sup>e</sup> siècle, rares sont ceux qui doutent encore du rôle déterminant du travail dans le bonheur des peuples. Or, malgré ce changement fondamental qui explique les origines du mal, les conséquences du malheur restent toujours les mêmes : entraîner la pauvreté, le manque de ressources et la perte de la société toute entière.

En France, comme dans cette gravure de Jules Collignon, la notion d'oisiveté est aussi liée au genre. Ainsi que l'adage populaire le martèle depuis des décennies, *Fille oisive à mal pensive*, la méfiance vis-à-vis de l'inaction féminine se double d'une autre appréhension, celle qui suppose une sexualité débordante. C'est pourquoi, l'activité

---

<sup>150</sup> Au temps de la Guerre de Troie, après avoir blessé Athéna, Teuthis est puni avec la maladie de la langueur, puis, sa cité connut comme conséquence la disette. Voir Pierre Sineux, *Qu'est-ce qu'un dieu grec ?* Paris, Klincksieck, 2006, p. 129.

domestique des femmes devient une préoccupation majeure en France. Les moralistes laïques et chrétiens soulignent l'importance d'une femme laborieuse à la maison alors que son manque d'énergie est devenu synonyme de manque de vigueur morale et de faiblesse de caractère. La fainéantise est donc *la* tare des jeunes filles, signifiant leur incapacité à contrôler leurs pulsions et donc, la mise en péril de leur précieuse virginité. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les pédagogues prêchent depuis différents pays d'Europe contre l'inaction féminine. Le fameux humaniste espagnol, Juan Luis Vives, insistait sur la nécessité de maintenir les mains des femmes occupées par la couture afin de leur éviter de tomber dans les « travers »<sup>151</sup>. De même Rousseau, qui considérait l'influence des mères sur leurs fils néfaste, parce que « par l'extrême mollesse des femmes commence celle des hommes ». D'après le philosophe, les femmes devaient être robustes « pour que les hommes qui naîtront d'elles le soient aussi ». À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le pédagogue français Charles Rollin, reprend l'importance du travail des mains et du comportement gestuel. Il conseille la musique comme distraction saine et comme un antidote à la nonchalance des femmes. Mais le sommet de l'aversion à l'égard de l'oisiveté féminine s'affiche en France après la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, quand les manuels de savoir-vivre recommandent aux jeunes filles de recevoir les visites en brochant ou en faisant de la tapisserie<sup>152</sup>. Cette obsession atteint son paroxysme à travers le discours médical, qui, dans une perspective d'éradication de la prostitution, conseille aux parents de la petite fille « qu'on l'initie de bonne heure au travail manuel », car « il est rare qu'une femme qui travaille (...) soit accessible aux idées d'inconduite »<sup>153</sup>.

Sans comprendre le sens et les appréhensions suscitées par l'oisiveté féminine en Europe et particulièrement en France, il est difficile de saisir la portée des descriptions littéraires et picturales des livres de voyages. Nous comprenons mieux, en effet, le spectacle que devait représenter la vue des femmes exotiques allongées sur des hamacs, lorsque nous connaissons l'ambiance méticuleusement régulatrice des activités féminines qui régnait dans le pays des jeunes voyageurs. C'est d'après ces normes sociales que les voyageurs comme Gabriel Lafond de Lurcy jugent la *mollesse* mais aussi la *grâce* des femmes exotiques. La suite de la description de l'appartement de

<sup>151</sup> Voir Y. Knibiehler, M. Bernos, « Former des filles chrétiennes », in *De la Pucelle à la minette*, 1983, p. 27-41.

<sup>152</sup> Voir P. Ariès, G. Duby, *Histoire de la vie privée, de la Révolution et de la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987, vol. IV. Le passage se réfère au *Manuel de dames* de Mme Celnart, extrait de A. Martin-Fugier, « Les rites de la vie privée ».

<sup>153</sup> Voir la citation du livre du Docteur Mireur, *La prostitution à Marseille*, publié à Paris en 1882 et cité par Alain Corbin, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1982. p. 51.

Guayaquil démontre comment l'oisiveté féminine se transforme en tentations de la chair et par extension, en attitudes lascives :

C'est une sorte de faveur, dont les dames de Guayaquil n'usent qu'avec beaucoup de réserve, d'offrir une place dans leur hamac, et du reste, cela se conçoit ; mais, s'il y en a un de libre, elles l'offrent avec beaucoup d'empressement<sup>154</sup>.

Malheureusement le voyageur n'indique pas à quel moment de la journée il a relevé ces faits. S'agit-il de l'après-midi, l'heure traditionnelle de la sieste ? Probablement. De même, nous ignorons quel milieu social décrit le capitaine Lafond. En tant que marin et commerçant, son éventail de rencontres sociales devait être assez large. Cependant, tout semble indiquer dans cette description le domicile d'une famille créole, voire l'appartement d'une dame métisse suffisamment aisée pour habiter en ville. Il n'empêche que l'attitude des dames vis-à-vis des voyageurs surprend. Offrir avec « beaucoup d'empressement » une place à un homme inconnu dans son hamac était fort indécent à une époque où les dames devaient éviter tout contact corporel avec le sexe opposé<sup>155</sup>. Quelle était alors l'image des femmes équatoriennes diffusée par le marin Gabriel Lafond ? S'agit-il d'un portrait des femmes légères frôlant de près celui des prostituées ? Certes, il était difficile pour les voyageurs d'avouer leur fréquentation des maisons closes. Pudeur et honneur obligent, ils devaient au contraire dissimuler leurs aventures avec le sexe opposé dans leurs écrits, sous peine de choquer les lecteurs et de passer pour obscènes. Quant au rôle symbolique du hamac ou de la femme amérindienne associée au hamac, il constitue un des premiers thèmes choisis dans l'iconographie par les voyageurs.

---

<sup>154</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. I, p. 24.

<sup>155</sup> Ibidem.



(Figure 19)  
Détail d'*America*  
Dessin de Jan Van der Straet, dit Stradanus  
Gravure sur cuivre de Théodore de Bry  
Extraite d'*Americae decima pars*, Oppenheim, 1619

Le voyageur Américo Vespucci serait un des témoins oculaires dont s'inspire Cornelius de Pauw pour affirmer le « peu de répugnance qu'avaient les Indiennes à se livrer aux Européens »<sup>156</sup>. Sans pouvoir prouver le lien entre le texte de Cornelius de Pauw et l'allégorie intitulée *America* (Figure 19) de Van der Straet, il n'en demeure pas moins qu'ils traitent du même sujet. Le portrait de l'explorateur Américo Vespucci devant la personnification de l'Amérique illustre bien la rencontre de deux mondes, l'Europe et l'Amérique, tout en suggérant la disponibilité féminine amérindienne attestée par le principal protagoniste dans la gravure. Le hamac est l'élément dont se sert Van der Straet pour évoquer symboliquement cette intimité langoureuse et consentante. Depuis ses débuts, l'iconographie se sert de ce filet indigène pour véhiculer certains stéréotypes. Tel un réceptacle de fantasmes, ce simple lit amérindien se prête pour

<sup>156</sup> C. de Pauw, *Recherches*, op. cit., vol. I, p. 70.

souligner la passivité de celle qu'y s'allonge. Cette allégorie de l'Amérique étendue sur un hamac, constitue une des premières gravures traitant de la découverte du continent. C'est une œuvre collective du dessinateur Jan Var der Straet et du fameux graveur Théodore de Bry, grands pionniers dans la création des images sur les Américains au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans cette énigmatique gravure, la nonchalance féminine et l'attitude de disponibilité physique, attirent l'attention. Par sa position horizontale, sa nudité, ainsi que son geste de rapprochement enclenché de sa main droite, l'Amérique affiche clairement sa vulnérabilité et sa soumission devant Américo Vespucci. Le contraste est même saisissant entre la mollesse corporelle d'*America* qui est de plus associée à la barbarie, suggérée par la scène de cannibalisme en arrière plan, et la figure raide, distante et complètement habillée de l'explorateur italien. La retenue dans la gestuelle de l'explorateur avec ses instruments de mesure, affirme haut et fort la supériorité de sa civilisation. La même vision contrastée des civilisations entre *raideur* et *langueur*, *savoir* et *barbarie*, accentuée encore par la différence des sexes, se poursuit dans d'autres gravures viatiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous pourrions continuer l'analyse iconographique des détails fascinants de cette gravure mais ce n'est pas l'objet de cette étude. Nous voulons seulement démontrer l'association picturale et textuelle qui se réalise depuis la Conquête espagnole, entre les femmes et l'appropriation de la terre ainsi qu'entre le hamac, les femmes et la concupiscence.

Dans la *Halte des sauvages* (Figure 18), nous retrouvons cette symbolique traditionnelle de la femme au hamac. En effet, si l'Indienne sur le hamac n'est pas une ode à l'oisiveté féminine, elle est la représentation du désir instinctif au féminin. Ce n'est donc pas un hasard si elle tient la main droite sur son ventre en signe de satisfaction. La position de son bras gauche qui se lève sur la tête rejetée en arrière, n'est-ce pas un des gestes connus de la luxure ?<sup>157</sup> Plus qu'une jouissance dans le repos, c'est un repos précédé d'une jouissance que semble traduire cette composition. Telle une Ménade étendue, le corps de la femme au hamac avec sa gestuelle et ses postures, traduit ce « lieu essentiel et heureux » de l'existence<sup>158</sup>. À la fois lieu de satiété et espace d'abandon aux plaisirs, le hamac symbolise ici un espace intime et instinctif. La figure de l'Indienne sur le hamac conditionne également l'ambiance générale de cette estampe. Son corps langoureux surplombe la scène du banquet tropical et entraîne les

<sup>157</sup> Le geste est celui de Titien et sa *Ménade étendue* dans la *Bacchanale*, exposée au Musée du Prado, Madrid. Sur la symbolique avec *l'extase*, voir K. Clark, *Le Nu*, Paris, Hachette, 1998, vol. II.

<sup>158</sup> En parlant de l'intégration du corps et de sa sensibilité dans la société médiévale. Voir David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p.127.

appétits en affichant sa satiété. Si nous suivons la logique narrative de cette composition, la femme au hamac est le personnage principal qui impulse l'action dans cette clairière. Sa posture traduit la consommation du fruit qui n'est plus défendu. Les connections entre les personnages de cette composition se réalisent par rapport à une nourriture qui est déjà consommée ou qui le sera. C'est le cas de l'Indienne agenouillée avec l'enfant, qui paraît en relation avec l'Indien assis : a-t-elle accepté une proie qu'elle s'apprête à déguster ? Quant au chasseur de l'autre côté du ruisseau, soulève-t-il son gibier dans l'espoir d'une réponse positive de la *Vénus* debout ? Quoi qu'il en soit, dans cette *Halte de Sauvages* (Figure 18), comme dans la *Côte de Choco* (Figure 17), le raisonnement « food is love (...) and love is sex », s'applique aussi<sup>159</sup>.

*La Halte des sauvages* constitue, ainsi, un hymne à la liberté : celle des femmes indiennes d'abord, qui semblent libres d'accepter ou de refuser l'offrande des prétendants « sauvages », ce qui traduit un libre choix des partenaires sexuels. Ce n'est donc pas un simple choix artistique que d'avoir choisi comme cadre une clairière dans la jungle, plutôt que le seuil d'une case indigène. Cette spatialité ouverte et sans enclos est aussi une spatialité symbolique. Elle rejette l'espace fermé, privé et domestique assigné traditionnellement aux femmes afin d'élargir l'idée de mouvement dans un espace ouvert, le nouvel Eden. Une aire de liberté physique est donc dépeinte comme pour donner libre cours à l'énergie animale. Telles des Amazones sans arcs ni flèches, les femmes indiennes de cette estampe n'appartiennent et ne s'attachent à personne. Et c'est justement cette donnée là qui importe aux lecteurs masculins des livres de voyages. Autrement dit, ces indigènes sont aussi douces et libres qu'elles sont disponibles pour les futurs arrivants européens. Dans l'imaginaire des lecteurs, toute rencontre reste donc possible dans cet Eden tropical, il suffit juste de se rendre sur place.

Ces images des Nymphes grande-colombiennes expriment ainsi autre chose que l'aspect bucolique des paysages tropicaux et leurs habitants. De plus, il existe un abîme entre la description textuelle du voyageur-chroniqueur et la vision rêvée du dessinateur. Le message de l'auteur diffère souvent de celui du dessinateur qui, salarié et dépendant de l'éditeur, devait suivre ses directives. Dans *L'auteur rencontre un compatriote*

---

<sup>159</sup> Tel que l'évoque Linda Nochlin pour *Les Grande baigneuses* d'Auguste Renoir, tableau peint dans les années 1880 et conservé actuellement au Philadelphia Museum of Art. Voir L. Nochlin, *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*, Canada, Harvard College, 2006, p. 3

(Figure 16), *la Côte du Choco* (Figure 17) et la *Halte des sauvages* (Figure 18), un véritable programme graphique d'idylle exotique et érotique est mis en œuvre. La description textuelle et picturale de ces espaces idylliques constitue un moyen pour mieux préparer le lecteur à vivre l'expérience ultime, celle de la contemplation, alors risquée, de la nudité féminine. Celle-ci reste dans ces gravures l'apanage des femmes indigènes, seules à exposer leurs corps entièrement nus. Sur elles repose toute la force évocatrice de ces dessins, même si leur origine n'est jamais indiquée. Les femmes exotiques sont la pierre angulaire d'une logique normative et silencieuse qui confie des degrés de sensualité selon l'identité ethnique. À côté de la nudité, la *vitalité* corporelle des personnages constitue un élément artistique moins visible mais aussi hiérarchisant. Ainsi, bien que la femme indigène apparaisse plus dynamique aux yeux de la plupart de voyageurs, des artistes comme Jules Collignon n'hésitent pas à mettre en lumière le cliché de la femme sud-américaine dans son hamac, la reine de l'oisiveté et des plaisirs.

D'autres images extraites de la littérature viatique expriment ce thème des plaisirs entourant la figure féminine exotique. Il s'agit notamment des gravures qui représentent des baigneuses exotiques dans l'eau ou près de l'eau, que nous appelons *Naiades vulnérables*.



### **III. Naïades exotiques**

Les Naïades, dont l'origine grecque du mot *nein* veut dire *couler*, sont les gardiennes des fleuves et rivières dans la mythologie<sup>160</sup>. Certains auteurs les considèrent comme des filles de Jupiter, d'autres comme des prêtresses de Bacchus, mais la plupart les associent aux mères des incontrôlables Satyres<sup>161</sup>. Les baigneuses qui apparaissent dans les livres de voyages sur la Grande Colombie naissent de ces traditions occidentales. Depuis la nuit des temps contempler un corps féminin nu est une source de plaisir pour la plupart des spectateurs masculins. Les artistes et graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle recourent ainsi aux mêmes subterfuges et alibis des artistes précédents, pour répondre à une demande d'images féminines dénudées. Il s'agit dans ces gravures comme pour les gravures déjà étudiées, d'une superposition de styles et des lieux communs où certaines influences artistiques semblent prédominer. Il n'est pas question de refaire ici l'inventaire des œuvres qui depuis l'Antiquité représentent des femmes nues dans des forêts et près de sources<sup>162</sup>. La liste serait trop longue et ce n'est pas l'objectif de notre étude. Il convient seulement de citer quelques tableaux qui semblent avoir laissé le plus d'empreintes auprès des dessinateurs et graveurs de ces livres de voyage.

#### **1. Sur la trace des traditions artistiques**

Les *Histoires de Diane* dessinées en 1634 par Rembrandt semblent clairement donner le ton<sup>163</sup>. Ce type de composition picturale qui joue sur plusieurs plans avec une étendue d'eau importante, investie par des baigneuses nues, rappelle les tableaux de

---

<sup>160</sup> P. Commelin, *Nouvelle Mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Garnier frères, 1957. p. 157

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> L'inventaire des nus féminins occidentaux est réalisé par Kenneth Clark dans *Le Nu*, 1998, *op.cit.*, vol. I « Venus », p. 117-268.

Jules Collignon. L'ambiance champêtre du *Bain de Diane* (Figure 20), avec le mélange de liberté naturelle et de vulnérabilité féminine, se retrouve dans plusieurs compositions iconographiques des livres de voyages et ce, malgré la sobriété chromatique de la gravure en noir et blanc. Mais le *Bain de Diane* réinterprété de multiples fois par les artistes, ne reste pas seulement une référence par rapport au style artistique. Le tableau reflète dans sa thématique des inquiétudes sur les comportements féminins qui concernent aussi les voyageurs. En tant que déesse vierge de la chasse et symbole de chasteté, Diane se place en parallèle avec l'Amérindienne. La scène classique qui la montre accompagnée de ses chiens et de ses nymphes, face aux intrépides qui tentent de la surprendre au bain, rappelle les terres lointaines où les voyageurs prennent la place des Satyres<sup>164</sup>. Ici, Rembrandt traite deux légendes en un même tableau : celle de Callisto et la fameuse légende d'Actéon, qui se trouve illustré avec les cornes à gauche du tableau. S'il est puni par les dieux, transformé en cerf, puis dévoré par les chiens, c'est parce qu'il a osé surprendre Diane au bain. Actéon évoque par sa hardiesse l'attitude voyeuriste de certains voyageurs. Quant à la problématique morale qui est au cœur du tableau de Rembrandt, celle qui oppose la chasteté à la luxure et le féminin au masculin, elle est aussi latente dans les discours des voyageurs. En effet, il n'est pas difficile de reconnaître des *Actéons* ou des *Dianes*, aux vertus plus ou moins travesties, dans les gravures et les textes des récits de voyage.

La thématique de la nymphe et la naïade s'intègre parfaitement à la nature sauvage des tropiques grande-colombiens, riche en forêts et ressources hydrologiques. Le caractère libre et sensuel des naïades comporte aussi une connotation idyllique qui concorde avec l'idée de la « sauvage » amérindienne<sup>165</sup>. Les nymphes des rivières permettent aussi d'introduire l'eau dans la composition artistique, élément qui revient à la mode dans les activités quotidiennes des Français au XIX<sup>e</sup> siècle. À la fois plus présente dans les habitudes d'hygiène, l'eau devient un élément associé à la détente et aux plaisirs sensoriels. L'ouverture à Paris d'un nombre important de bains publics au

<sup>164</sup> La thématique de Diane au bain est interprétée par plusieurs artistes comme François Clouet avec *Le bain de Diane*, actuellement au Musée de Beaux-arts de Rouen ou Le Dominiquin avec *La Chasse de Diane*, réalisé en 1616-1617, conservé à la Galleria Borghese, Rome.

<sup>165</sup> Le mythe du « bon sauvage » qui n'est pas encore corrompu par la société des hommes et qui habite dans une nature sauvage mais bienveillante, fait partie des idées véhiculées dans les gravures des livres de voyages. Pour revoir le concept du bon sauvage de Rousseau voir *Discours sur les sciences et les Arts*, 1750 et *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

début du siècle est assez significative de cette nouvelle sensibilité autour de l'eau<sup>166</sup>. Parmi les peintres interprètes des nymphes, il convient de citer également François Gérard. Dans ses tableaux les comportements antinomiques des hommes et des femmes soulignent la nature ambiguë des nymphes, notamment quand elles s'emparent de jeunes hommes comme Hylas dans *Hylas et la Nymphe* (Figure 21)<sup>167</sup>. L'engouement des artistes européens pour ce thème des femmes nues, les eaux, et les malheurs qui s'en suivent, s'étend parfois à la baigneuse grande-colombienne et notamment quand il s'agit d'esquisser leur penchant de séductrices redoutables<sup>168</sup>.

Les images sur les *naiades* sud-américaines partagent des similitudes avec les gravures précédentes. Nous retrouvons les mêmes paysages idylliques habités de merveilleux êtres pacifiques ainsi que les silhouettes féminines qui n'hésitent pas à enlever leurs pagnes dès lors que leur origine est exotique. Ces gravures produisent également la sensation d'un espace indéterminé qui se veut tropical mais qui reste en dehors des temps historiques. Toutefois, les illustrations de cette partie se distinguent des gravures précédentes par le rôle et la place qu'acquièrent les hommes représentés : parfois absents ou à peine évoqués en tant qu'observateurs étrangers à la scène, il arrive également que cette présence masculine deviennent ambivalente voire menaçante. Dans ces gravures les silhouettes masculines n'interagissent plus sur le même plan avec les personnages féminins. Ce ne sont plus des scènes de vie « sauvage » utopique avec des couples aux relations libres, exprimant une paisible sensualité. Désormais, ce sont des images des femmes seules, isolées et sans escortes, qui doivent parfois faire face à une menace. Il s'agit pour la plus part de gravures extraites de revues éditées après 1860, dont les techniques et les styles picturaux sont très différents. Etudier le sens des rapports suggérés entre les acteurs de ces scènes de bain, constitue l'un des axes de réflexion de cette sous-partie. La permanence de cette thématique dans les récits de voyage publiés dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, permet d'examiner son évolution. Des silhouettes plus réalistes semblent traduire une recherche artistique plus sincère des anatomies sud-américaines. Est-il enfin possible d'y voir des réalités locales transposées dans l'iconographie des livres de voyage? Examinons les différentes

<sup>166</sup> À Paris, la progression du nombre de baignoires passe de 500 en 1816, à presque 4000 en 1832. Voir P. Simon Girard, *Recherche sur les établissements des bains publics à Paris, depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à présent*, 1832, p. 41, 48 et 51.

<sup>167</sup> *Hylas et la Nymphe* a été peint entre 1824-1826, en même temps que *Daphnis et Chloé* (1824), actuellement au Musée du Louvre

<sup>168</sup> Exemples, *La Sirène* de William Waterhouse, réalisée en 1900 actuellement à Londres au Royal Academy of Art, ou bien *Ulysse et les Sirènes*, 1909, de Herbert J Draper, actuellement au Ferens Art Gallery, à Hull.

expressions artistiques de la baigneuse grand-colombienne diffusées par la littérature de voyage afin de faire émerger les composants d'une construction féminine exotique qui semble surtout correspondre aux attentes des lecteurs européens.

## 2. *Naiïades vulnérables*



(Figure 22)

Jules Collignon, *Guayaquil, Baigneuses-Église de St. Domingo*, 1847

Gravure de Doherty

Extraite de G. Lafond de Lurcy, *Voyage autour du monde et naufrages célèbres*, 1847, vol. II, p.6

Les *Baigneuses* de Jules Collignon illustrent un des principaux dangers qui guettent les baigneurs sud-américains, dans les récits de voyage<sup>169</sup>. La représentation d'un « monstre » qui attaque les femmes ou les voyageurs, qu'ils soient Européens ou locaux, fait partie d'un thème récurrent à la fois dans l'iconographie et dans les descriptions textuelles des livres de voyages<sup>170</sup>. En tant que roi des créatures maléfiques de l'Amérique équatoriale, le crocodile prend une place prépondérante dans les récits des voyageurs<sup>171</sup>. Qu'il serve à montrer la bravoure du chroniqueur-voyageur qui le

<sup>169</sup> Les *Baigneuses* de l'Église de Saint Domingue (Figure 22) sont publiées pour la première fois en 1843, dans le *Voyage* de Gabriel Lafond de Lurcy, avec les gravures étudiées précédemment.

<sup>170</sup> Pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, lors de l'apogée des scènes mythologiques dans la peinture, plusieurs artistes traitent le thème de l'enlèvement des femmes par des monstres ou créatures maléfiques. *L'enlèvement d'Europe* de Rembrandt est un des exemples de cette thématique, actuellement au Getty Museum de Malibu.

<sup>171</sup> Le voyageur Jules Crevaux décrit dans son *Voyage dans l'Amérique du Sud*, une attaque de caïman sur son fameux compagnon Apatou. Plusieurs gravures dessinées par Édouard Riou illustrent cet incident en figurant également des caïmans de la taille des très gros crocodiles. Voir J. Crevaux, « Voyages d'exploration à travers la Nouvelle Grenade et le Venezuela », *Le Tour du Monde*, 1882, 1<sup>er</sup> semestre, p. 257 et 262.

chasse ou bien à souligner la vulnérabilité de ses victimes, la tendance est surtout à amplifier sa taille. Bien que ce soit davantage le *caïman* et donc l'espèce la plus petite qui proliférait dans ces contrées équatoriales, c'est la forme de son grand frère africain qui est souvent privilégié dans l'iconographie. Dans cette gravure, un grand et écailleux crocodile s'attaque au bras d'une jeune et lisse baigneuse. Mais le caractère irréel de cette scène élaborée par Jules Collignon ne provient pas seulement de la taille exagérée du reptile. D'autres détails de la composition trahissent le travail d'imagination de l'artiste. Cette approche nécessite d'abord d'examiner la manière dont Jules Collignon organise l'espace avant de poser les questions de nature plus symbolique.

Par la mise en scène harmonieuse et systématique de l'espace tropical, nous reconnaissons la main du maître. Comme dans *L'auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), Jules Collignon scinde la profondeur du tableau de *Baigneuses* (Figure 22) en trois parties. Le premier plan est consacré à une eau lisse et calme où certaines baigneuses nues s'enfuient alors que l'une d'entre-elles subie déjà la morsure du crocodile. Au deuxième plan, l'artiste dessine un sol aride où il place des hommes et des habitations qui semblent plus proches de la réalité, puisque l'on reconnaît la fameuse Église de Saint Domingue. De ce fait, malgré une composition similaire, le décor change radicalement ; de la case indigène isolée, l'artiste nous transporte à l'Église la plus ancienne de la ville de Guayaquil. À l'horizon, on aperçoit une seconde étendue d'eau avec l'inévitable petit port et ses bateaux à longs mats qui évoquent la mer dans les tableaux de Jules Collignon. Ici la mer est encore endormie, ce qui renforce l'aspect franchissable de cette barrière aquatique qui sépare l'Europe du paradis terrestre.

Cette composition très schématique de l'espace tropical pose évidemment problème quand nous l'examinons avec le regard documentaire propre à l'historien. Car ce qui semble être la mer au fond, n'est ce pas plutôt le fleuve *Guayo*, celui qui baigne encore les bords de la ville de Guayaquil ? De nombreuses questions naissent à partir de cette gravure, notamment à propos de la présence des baigneuses nues devant l'Église de Saint Domingue. L'existence de cet étang est également mystérieuse d'autant qu'il n'existe pas dans les représentations plus anciennes et encore moins de nos jours<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> L'Église de Saint Domingue se trouve actuellement dans le quartier de *Las Peñas* à Guayaquil, mais il s'agit d'une reconstruction, suite à l'incendie qui a fait disparaître la bâtisse originale en 1896. Peu d'images existent sur cette Église avant cette gravure de Boilly mais Jules Collignon est le seul à représenter l'Église avec un lac devant. La gravure de l'Église de Saint Domingue réalisée pendant l'expédition du voyageur italien Gaetano

Une des premières versions connues de l'Église est réalisée sept ans plus tôt, en 1836, pour un autre voyageur français, Alcide d'Orbigny. Bien que l'auteur se soit basé sur les récits d'autres voyageurs pour écrire le *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*, c'est la version de l'Église (Figure 23) qu'il diffuse qui sans doute inspire Jules Collignon. Julien Boilly dessine probablement cette version de l'Église de Saint Domingue avec le couvent accolé à gauche et sa façade couverte de chaux. Cette place spacieuse et dégarnie est reprise à une plus petite échelle par le voyageur italien Gaetano Osculati, en 1847<sup>173</sup>. Avec une vue plus lointaine, prise du haut du Mont de Santa Ana, *Panorama della città* (Figure 24), permet de situer l'Église dans la véritable densité urbaine de Guayaquil. Dans cette version italienne, le couvent à côté de l'Église devient moins imposant alors que la tour gagne de l'hauteur.

Le dessin plus réaliste de Gaetano Osculati met surtout en évidence la tournure faussement champêtre que Jules Collignon a souhaité recréer autour de l'Église. Sa véritable localisation en pleine ville, accolé au couvent des Dominicains, démontre le caractère incongru voire indécent de la présence de femmes nues. Le contraste est même stupéfiant entre les corps dénudés de ces baigneuses et l'architecture pudique des habitations des alentours. Ces trois interprètes de l'Église de Saint Domingue évoquent d'ailleurs les styles mudéjar qui caractérisaient son architecture. Le travail minutieux des fenêtres de la tour, était celui des artisans hispano-musulmans qui s'étaient exilés en Équateur<sup>174</sup>. Cette architecture qui interdisait la curiosité des passants tout en évitant l'ardeur du soleil, s'étendait à la plupart des maisons créoles de Guayaquil jusqu'aux alentours de 1870. Les balcons couverts de rideaux, que l'on aperçoit mieux dans le dessin de Gaetano Osculati, en sont la preuve. L'ensemble de l'architecture de la ville avec les façades extérieures fermées aux regards indiscrets traduisait la pudeur des familles créoles équatoriennes et l'importance qu'elles accordaient à l'intimité domestique. L'in vraisemblable dans cette image se trouve donc moins dans l'attaque du crocodile que dans le déploiement, en ce lieu précis, d'une nudité féminine. Ainsi,

---

Osculati (1847) ne présente aucune étendue d'eau, non plus. Voir M. Hoyos, *Los recuerdos de la Iguana, Historias de Guayaquil que se fue*, Guayaquil, Poligráfica, 2008, p. 73.

<sup>173</sup> Le voyageur Gaetano Osculati travaille avec les artistes locaux, dont Ramòn Salas, pour la réalisation des tableaux des types qu'il publie dans son *Voyage*. Voir G. Osculati, *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo ed il Fiume delle Amazzoni*, Milano, Fratelli Centenari, 1854. Certains paysages semblent avoir été faits par lui-même du fait qu'il n'existait pas d'artistes paysagistes en Équateur à l'époque. Voir A. Kennedy-Troya et A. Ortiz Crespo, *Imágenes de Identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005, p. 33.

<sup>174</sup> Face à l'impossibilité d'amener leurs femmes, plusieurs artisans musulmans se sont mariés avec des femmes indigènes. Leur descendance était désignée avec le terme, « ladinos ». Voir, T. Irving « El Arte mudéjar, origen, características e influencias transatlánticas », *El Mensaje del Islam*, Madrid, n° 11, Avril-1995.

dans cette mise en scène imaginaire de Jules Collignon, les éléments architecturaux ne sont que des réminiscences de la réalité locale. Pour l'œil connaisseur, ces traces architecturales de Guayaquil sont celles-là même qui mettent en évidence les contradictions.

Or, si le caractère imaginaire de cette gravure semble évident de nos jours, peut-on en dire autant pour les lecteurs européens de jadis? La confusion entre le réel et l'imaginaire n'était pas seulement entretenue par l'iconographie, elle l'était aussi par le récit. Dans le *Voyage* de Gabriel Lafond de Lurcy, les légendes, comme la discordance entre les textes et les images mais aussi les témoignages confus d'autres voyageurs, vont dans le sens de l'équivoque. Le titre *Baigneuses-Église de St Domingo*, sans précision quant au statut des personnages, laisse d'emblée ouverte plusieurs interprétations. Cette ambiguïté dans les mots se poursuit dans les formes. Les traits plutôt européens et peu individualisés des visages, ainsi que les proportions sculpturales des corps font croire au premier regard, à une représentation de femmes créoles d'autant plus que le manque d'information sur les usages de la nudité en Grande Colombie, pouvait entretenir les malentendus des lecteurs. S'il est vrai que les *Serranas* ou Indiennes de Guayaquil, avaient l'habitude de se baigner nues dans les rivières, c'était en dehors des villes. Quant aux créoles, elles gardaient toujours leurs vêtements, même pendant les bains en rivière. Seulement, les multiples témoignages des voyageurs tendaient à banaliser cette nudité. Alcide d'Orbigny, par exemple, décrit les difficultés vécues par les prêtres de Bolivie pour « amener les femmes à se vêtir »<sup>175</sup>. Seulement, les lecteurs ne sont pas toujours familiarisés avec ces régions équatoriales, en l'occurrence celle de Santa Cruz, habitée uniquement par des indigènes et quelques missionnaires.

Alcide d'Orbigny publie d'ailleurs une autre gravure sur ce thème de la baigneuse attaquée par un caïman. Une lithographie du *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques* permet surtout de distinguer les différentes représentations que les artistes réalisaient des femmes selon leur origine sociale. Dans la lithographie de Julien Boilly, *Bords de la Magdalena* (Figure 25), la femme victime du redoutable reptile au bord de la rivière, est entièrement habillée. Elle correspond, en effet, à la représentation classique et « digne » de femme créole, puisque son corps apparaît complètement couvert. Revenir au récit original écrit par Gabriel Lafond de Lurcy permet de

---

<sup>175</sup> Extraite de F. Legré-Zaildine, *Voyage en Alcidie*, Paris, Boubée, 1977, p. 77.

démontrer en outre le pouvoir indépendant de l'image et sa capacité à modifier le sens original du récit<sup>176</sup>. *Voyage autour du Monde et naufrages célèbres* comporte plusieurs gravures sur acier réalisées par différents artistes mais Jules Collignon figure parmi les plus productifs. Cette technique obligeait à intercaler les gravures dans le livre si bien qu'elles pouvaient se trouver loin du texte qu'elles étaient sensées illustrer. Ce positionnement arbitraire des gravures dans le livre réduisait l'interaction entre le texte et l'image. C'est ainsi que la gravure des *Baigneuses de Guayaquil* (Figure 22) se trouve devant la page 6 alors que le récit qui décrit l'attaque du crocodile se situe page 31. De plus, la version que transmet Gabriel Lafond de Lurcy sur cette attaque de crocodile diffère franchement de l'interprétation picturale de Jules Collignon :

Une autre fois, une femme qui lavait son linge sur une planche placée entre une balsa et le quai, se trouve surprise à peu près de la même manière ; un crocodile, dont aucun bruit ne lui avait annoncé l'approche, fit tomber la planche, et la malheureuse femme fut également dévorée<sup>177</sup> !

Aussi surprenant que cela puisse paraître, ce passage succinct et dépourvu d'informations complémentaires constitue l'origine des *Baigneuses de Guayaquil* (Figure 22). La description d'une lavandière qui fut « surprise » par le crocodile sur le quai de Guayaquil, s'est transformée en quatre baigneuses dévêtues devant l'Église de Saint Domingue. Le changement de cadre est aussi symptomatique de l'imagination florissante de Jules Collignon que la fiction de la nudité féminine. À la place du quai de Guayaquil, connu pour l'encombrement des pirogues et l'accumulation de déchets, le dessinateur préfère évoquer un beau lagon devant la bâtisse pittoresque de l'Église de Saint Domingue. L'ampleur du décalage entre le texte écrit du voyageur et la transformation pictographique réalisée par l'artiste est donc considérable. Ce constat ouvre un champ de réflexion sur « l'utilité » des images et leur « finalité » ainsi que sur l'importance du message iconographique en tant que discours indépendant dans ce genre littéraire. Pourquoi cette cacophonie entre le texte et l'image ? S'agit-il des initiatives artistiques indépendantes, guidées et motivées par l'éditeur ?

---

<sup>176</sup> *Voyage autour du Monde et naufrages célèbres* est une compilation tardive de Gabriel Lafond de Lurcy. Les deux premiers volumes sont publiés en 1843, quinze ans après la fin de son périple et dix ans après son retour en France.

<sup>177</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyage, op.cit.*, 1847, vol. II, p.31.



Malgré le fossé qui existe entre la description écrite et l'interprétation graphique, ces deux formes de transcriptions partagent des points communs. En effet, les intentions finales des voyageurs et des artistes ne semblent pas différer tant que ça. Ils partagent la même volonté de surprendre le lecteur par des images fortes, même si elles s'éloignent de la réalité. Quand Gabriel Lafond de Lurcy décrit l'attaque du crocodile et la lavandière « dévorée », il se sert d'images mentales aussi invraisemblables que Jules Collignon quand il dessine des femmes nues devant une Église. Le décalage opéré avec la réalité est équivalent dans les deux média. Quant à la représentation des Indiennes équatoriennes, la logique est similaire. Le passage écrit, comme la gravure, dépeignent un sujet féminin flou dans une situation de vulnérabilité. La nudité n'est qu'une des manières par lesquelles cette vulnérabilité féminine se matérialise dans l'art de Jules Collignon. Aussi, les formes néoclassiques attribuées à cette nudité, évoquent la beauté selon les goûts de l'artiste, goûts qui doivent correspondre à peu près, à ceux des lecteurs.

### 3. *Vulnérables donc désirables*

Les corps des *baigneuses* de l'Église de Saint Domingue évoquent également l'idée que Jules Collignon se fait de la beauté féminine exotique : hanches plus larges que les épaules, seins petits mais fermes et chevelure longue et lisse. Des traits et proportions appréciés par l'artiste et sans doute par les lecteurs de son époque. La représentation du sexe sans pilosité est aussi un critère de beauté qui évoque davantage la silhouette des statues antiques plutôt que le caractère « imberbe » signalé par les voyageurs chez les Amérindiens<sup>178</sup>. Cette représentation des *Baigneuses* de l'Église de Saint Domingue rappelle également les fillettes préadolescentes que Bougainville rencontre en 1768 à Tahiti. Ce récit qui décrit la liberté sexuelle des adolescentes tahitiennes avec les marins de la Boudeuse, était célèbre parmi les voyageurs et les amateurs de livres de

---

<sup>178</sup> Les scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme Cornelius de Pauw, avaient signalé « le défaut complet de la barbe et le manque de poil sur la surface de l'épiderme & les parties naturelles » comme la caractéristique anatomique qui distinguait les Américains « de toutes les autres Nations de la terre ». Contrairement aux scientifiques du siècle suivant, ils s'interrogent avec moins de tabous sur la physionomie des Amérindiennes. L'allaitement, les règles et l'aspect imberbe des femmes américaines sont examinés par Cornelius de Pauw. Le fait que les femmes manquaient « de poil sur les parties naturelles & tout le reste du corps », interpelle particulièrement le scientifique. Voir C. de Pauw, *Recherches, op. cit.*, vol. I, p. 37. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la représentation des poils pubiens reste risquée et plutôt immorale dans le domaine de l'Art. Seule la *Maja Desnuda* de Goya ose montrer ces détails génitaux, ce qui a probablement contribué à l'intervention du tribunal de l'Inquisition.

voyages<sup>179</sup>. Les *Baigneuses* de Guayaquil (Figure 22) semblent remémorer cet incident qui a valu plusieurs études contradictoires de sociologues et ethnologues avant de dévoiler l'ampleur des idées reçues<sup>180</sup>. L'attirance pour la très jeune fille est aussi visible dans d'autres pays européens et notamment en Angleterre, dans les milieux aristocratiques et lettrés<sup>181</sup>. N'associe-t-on pas l'attirance des Anglais pour les femmes préadolescentes à leur dégoût pour la pilosité de la femme plus mure ? Selon Robert Muchembled, ce refus proviendrait aussi du rappel de « la nature animale de l'être humain », ce qui est révélateur d'autres malaises de la société victorienne<sup>182</sup>. Les anatomies de jeunes filles grand-colombiennes illustrées par Jules Collignon informent donc davantage sur l'imaginaire érotique des lecteurs occidentaux que sur les réalités anatomiques et esthétiques des femmes locales.

L'érotisme latent dans l'art de Jules Collignon résulte également d'une élaboration codifiée. Comme dans *l'Auteur rencontre un compatriote* (Figure 16), nous retrouvons dans les *Baigneuses* la même hiérarchie qui régit la représentation corporelle des personnages<sup>183</sup>. Cette logique silencieuse accorde à chaque être une place précise dans la composition selon son identité sexuelle et ethnique. Dans les *Baigneuses de l'Église de Saint Domingue* (Figure 22), l'intensité de la nudité diffère selon qu'il s'agisse de l'homme blanc « civilisé », représenté en maître entièrement habillé ou bien, de l'homme noir, c'est-à-dire l'esclave, qui porte juste un caleçon. Mais il reste encore un troisième homme au fond de la gravure à gauche, que l'on aperçoit à peine, debout sur la pirogue. Quel est le rôle de ce mystérieux personnage au chapeau haut de forme ? Qui est cet homme, paré à l'européenne, se tenant à l'écart, pourquoi ne prête-il pas de l'aide ? Restant suffisamment près pour observer la scène, mais assez loin pour garder son anonymat, n'est-t-il pas à l'image des Actéons voyageurs ou lecteurs ?

Dans ces petits tableaux de Jules Collignon, l'aspect narratif est aussi important que la qualité contemplative. La sensation d'effraction dans l'intimité féminine est une idée

<sup>179</sup> Voir S. Tcherkézoff, *Le Mythe occidental de la sexualité polynésienne. 1928-1999 Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa*, Paris, PUF, 2001.

<sup>180</sup> La thèse de Serge Tcherkézoff rétablit certaines vérités sur la sexualité polynésienne. Selon l'auteur, le rapprochement des jeunes filles avec les marins, qui avait été pris par les Français comme une preuve de leur liberté sexuelle, était mal interprété. « En fait ces jeunes filles avaient été amenées par des adultes, chefs et prêtres, et agissaient sur ordre. Il s'agissait d'amadouer les envoyés célestes du grand dieu créateur du monde, mais aussi de capter leurs pouvoirs en leur demandant de féconder les jeunes femmes ». S. Tcherkézoff, *Le Mythe occidental, op.cit.* p. 18.

<sup>181</sup> Sur l'appréhension de la pilosité du sexe féminin dans certains milieux européens voir R. Muchembled, *L'Orgasme en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 228.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Ibidem. p. 21.

omniprésente dans la thématique des baigneuses, qui doit participer au plaisir des spectateurs. Ainsi, l'homme au chapeau devant l'Église de Saint Domingue, semble renvoyer aux lecteurs qui observent, contemplent et admirent des nus, sans se faire remarquer. Menacées par un regard masculin qui plane ou qui se cache, ces baigneuses n'en deviennent que plus vulnérables et donc plus aptes à éveiller l'érotisme masculin. L'agression et la souffrance de la baigneuse victime, à côté des attitudes dominantes des hommes armés, renvoient aux plaisirs parfois sadiques, en vogue en France depuis le siècle antérieur<sup>184</sup>. La vulnérabilité de ce groupe de femmes est d'ailleurs accentuée par la composition artistique. Les monstres et les satyres qui rodent autour des naïades sont toujours identifiables. Les images de baigneuses vulnérables grande-colombiennes témoignent donc autant des désirs que des fantasmes des spectateurs masculins du XIX<sup>e</sup> siècle. La thématique de la baigneuse reconduite par l'art populaire de la gravure se pose ainsi dans une continuité avec l'art européen.

Dans ce décalage avec la réalité sud-américaine surgissent d'autres singularités qui ne peuvent s'attacher uniquement au style néoclassique. Les originalités artistiques qui se retrouvent dans l'agencement de l'espace et dans la narrativité suggérée par la gestuelle des personnages, résultent aussi des conceptions plus anciennes sur le genre. Ainsi, bien que la beauté des Vénus grecques ait été transposée aux Indiennes de Guayaquil, celles-ci restent davantage courbées, plus dévêtues et donc en situation de plus grande faiblesse par rapport à leurs sœurs grecques. Cette distinction symbolique des postures selon le genre, se retrouve transposée dans l'organisation spatiale. Les trois plans horizontaux qui construisent les *Baigneuses de l'Église de Saint Domingue* (Figure 22) sont délimités selon le sexe des personnages qui l'occupent. L'étendue d'eau, au premier plan, est le lieu de baignade des *nymphes équatoriennes* et du crocodile. L'espace bas et humide est donc partagé par les femmes et les animaux. Le deuxième plan, plus haut et sec, est dédié aux hommes et à la culture, symbolisée par l'imposante présence de l'Église de Saint Domingue. La silhouette des hommes qui courent vers l'étang se distingue de celle des baigneuses par le fait d'être habillée et armée. Cette division symbolique de l'espace qui accorde aux femmes de manière systématique un espace plus bas, humide et stagnant, par rapport aux personnages masculins qui sont eux, dans un domaine haut, sec et civilisé, évoque en images les

---

<sup>184</sup> Robert Muchembeld dénombre une large gamme de tortures sexuelles dont disposaient les maisons de Tolérance en France. L'œuvre du marquis de Sade, publiée entre 1780 et 1800, évoque les mêmes goûts dans le domaine littéraire. Voir R. Muchembeld, *L'Orgasme, op.cit.*, p. 274 et l'œuvre du Marquis de Sade, dont *Les infortunes de la vertu*, Paris, 1787.

idées qui dominaient à l'époque sur la différence physiologique entre les hommes et les femmes.

Depuis les théories exposées par Hippocrate, au IV<sup>e</sup> siècle avant J.C, puis par Galien au II<sup>e</sup> siècle, la médecine occidentale est influencée par la notion de l'équilibre des humeurs. Le sang, le phlegme et la bile sont accompagnés des qualités physiques liées au chaud, au froid, au sec et à l'humide. Il s'agit d'une économie des fluides qui explique la nature différente des hommes et des femmes et notamment par leur semence. Selon Galien, comme les femmes ont une chaleur insuffisante, leur semence « doit être plus rare, plus froide et plus humide », alors que celle de l'homme, reconnue comme la semence la plus puissante, accaparait les qualités de « chaleur et d'épaisseur »<sup>185</sup>. La maladie était aussi liée à un dérèglement de ces humeurs. D'après les intéressantes recherches de Thomas Laqueur, cette logique des humeurs physiques qui distingue les hommes et les femmes, transparaît dans la littérature occidentale à travers l'attribution des qualités morales. « Les humeurs froides et humides » qu'influencent les corps des femmes, s'associaient à un caractère changeant et trompeur alors que les « humeurs chaudes et sèches » chez les hommes, manifestent l'honneur, la vaillance et le fermeté du corps et de l'esprit<sup>186</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les écrivains qui s'intéressent à l'homme américain dont Cornelius de Pauw, reprennent la théorie de l'équilibre des humeurs en accentuant les caractéristiques géographiques et climatiques, comme facteurs pathologiques. Selon ce dernier, l'environnement nocif du continent américain causait un « défaut de chaleur » chez les Indiens et une « surabondance d'humidité » chez les femmes. Ainsi, la surabondance du lait maternel observée chez certaines Indiennes était citée comme résultant de « l'humidité de leur tempérament »<sup>187</sup>. Cette manière d'accentuer la différence des hommes et des femmes amérindiens, en exagérant les humeurs contraires, apparaît poétiquement dans les gravures de Jules Collignon. Le sujet des baigneuses permet précisément de mettre en scène cette tension physique et morale qui se crée entre un environnement inférieure et humide, réservé aux figures féminines, et un espace supérieur et sec, peuplé des courageux personnages masculins.

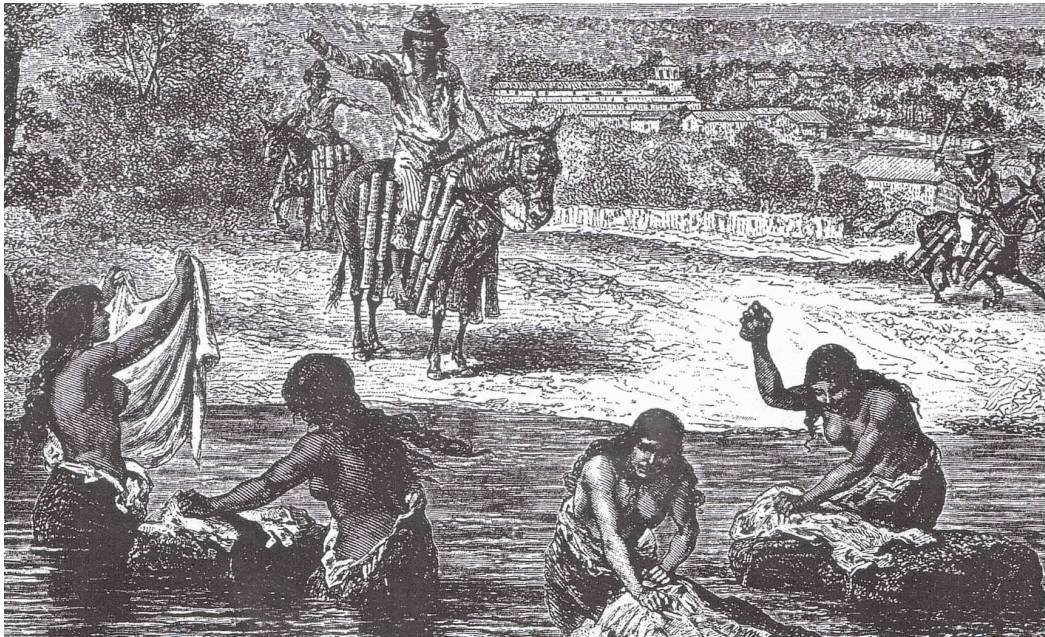
---

<sup>185</sup> Voir Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 124

<sup>187</sup> Pour Cornelius de Pauw, la dégénérescence de l'homme américain est déterminée par l'environnement géographique et agit sur le dérèglement physique et moral des hommes et des femmes américains. Néanmoins, la constitution de l'homme américain est considérée comme plus altérée que celle des femmes. Cornelius de Pauw se sert des termes suivants : « poltrons, timides, peureux » pour comparer les hommes par rapport aux femmes. Voir C. de Pauw, *Recherches*, op. cit., vol. I, p. 43 et 55.

#### 4. *Naiades vigoureuses*



(Figure 26)

Édouard Riou, détail des *Lavandières de Cartago*

Gravure de Hildibrand

Extrait d'Édouard André, « L'Amérique Équinoxiale », *Le tour du monde*, 1879, 1<sup>er</sup> semestre, p. 128.

Dans la deuxième moitié du siècle, la thématique des baigneuses sud-américaines revient avec force dans le récit d'Édouard André. Le changement de technique dans la gravure, qui passe de l'acier au bois, semble entraîner aussi le renouvellement des formes anatomiques. Or, malgré ces changements visibles, la logique symbolique de l'art de Collignon semble reconduite dans ces compositions. La gravure *Lavandières de Cartago* (Figure 26) esquissée par Édouard Riou, qui semble au premier abord illustrer une scène de vie réelle, utilise des artifices artistiques qui ne proviennent pas de l'observation directe de la nature mais, au contraire, d'une construction de l'esprit. L'illusion de vérité provient d'abord des formes moins stylisées des corps des lavandières, puis de l'illustration d'une activité banale, propre aux femmes issues des milieux populaires. L'esquisse du village au fond, laisse aussi supposer la ville de Cartago, en Colombie. Les attitudes des hommes et des femmes, enfin, suggèrent plusieurs narrativités, ce qui renvoie aussi aux compositions de Jules Collignon.

L'aspect isolé du plan d'eau, qui paraît encerclé par une barrière naturelle à gauche et par les cavaliers à droite, aurait pu suggérer le guet-apens, si les corps massifs des lavandières ne venaient pas dissoudre l'inquiétude. En effet, à la place d'une scène d'assaut menée par des satyres impatients, la gravure d'Édouard Riou semble évoquer

l'attitude séductrice des porteurs d'eau, avec leur chevelure désordonnée. Face à l'agitation des cavaliers, les naïades se montrent moins vulnérables. Elles restent concentrées sur le linge, qu'elles frappent vigoureusement avec des cailloux. Trente-cinq ans se sont écoulés entre les vestales aux proportions parfaites de Jules Collignon et les amazones corpulentes d'Édouard Riou, et pourtant, les compositions artistiques restent déterminées par les mêmes tensions symboliques. Aussi, dans l'agencement des différentes figures des *Lavandières de Cartago* (Figure 26), Édouard Riou reproduit-il la hiérarchie verticale chère à Jules Collignon, qui se construit selon le sexe et l'ethnie supposée des personnages. Il poursuit l'opposition symbolique des milieux physiques, qui attribue l'espace aquatique aux femmes et le domaine sec aux hommes.

Cette nouvelle corporalité féminine qui semble s'individualiser avec des visages qui véhiculent quelques émotions, est pourtant limitée par le dessin rapide d'Édouard Riou. La vitesse devient, en effet, une des compétences principales de cette nouvelle génération d'illustrateurs. Édouard Riou réalise la plupart des dessins du récit d'Édouard André, « L'Amérique Équinoxiale », publié en plusieurs livraisons dans la revue *Le tour du monde*<sup>188</sup>. Son art y est très prolifique ; sur 64 illustrations publiées en 1877, il réalise 45 dessins<sup>189</sup>. Par rapport aux premiers livres de voyages, ces nouvelles revues marquent un tournant dans la littérature viatique en octroyant à l'image autant de place qu'au texte. Aussi, les dessins d'Édouard Riou y sont gravés avec la nouvelle technique du bois debout. Cette mode d'impression qui permet un nombre d'exemplaires supérieure à un coût moins élevé, tend à abaisser la qualité de l'image. La rapidité demandée aux dessinateurs et graveurs, diminue la qualité du dessin, ainsi que nous pouvons le noter avec l'aspect schématique de certaines physionomies. Cela n'a pas réduit pour autant la renommée d'Édouard Riou, qui reste plus connu et demandé à son époque que ne l'a été Jules Collignon, notamment pour l'illustration des paysages exotiques. Les éditeurs à succès comme Hetzel, qui publie entre autres les aventures de Jules Verne, font partie de ses commanditaires<sup>190</sup>. De nos jours, certains Colombiens considèrent les dessins d'Édouard Riou comme aussi authentiques que s'il avait été le véritable observateur<sup>191</sup>.

<sup>188</sup> Le récit de voyages d'Édouard André, « L'Amérique Equinoxiale », apparaît dans les livraisons du *Tour du monde* entre 1877 et 1883.

<sup>189</sup> Il s'agit de la revue *Le Tour du Monde*, année 1887, 1<sup>er</sup> semestre.

<sup>190</sup> Hetzel fait participer Édouard Riou à l'illustration de *Vingt mille lieues sous les mers*, de Jules Verne (1875-1885) et à *Han d'Islande* de Victor Hugo, (1866).

<sup>191</sup> « La fidélité de certains paysages est telle, comme s'il avait été le voyageur ». Voir E. Acevedo Latorre, dans *Geografia pintoresca de Colombia*, Bogotá, Lithografia Arco, 1984, p. 2.

L'interprétation artistique du texte semble également plus fidèle. Le passage qui a inspiré les *Lavandières* (Figure 26) concerne le périple d'Édouard André dans la fertile vallée du fleuve Cauca. Pendant sa halte dans la ville colombienne de Cartago, il assiste à une scène de lavandières dans la rivière la Vieja où il se rendait quelquefois pour ses bains matinaux :

Dans la rivière, au bas de la ville, près des gigantesques céibas, une troupe de lavandières offrait chaque matin une scène, bizarre, amusante, très animée. C'était le lavoir dans sa primitive expression. Sur des gros rochers arrondis par les eaux, à demi émergés, des vigoureuses commères, dans l'eau jusqu'à mi-corps, les jupes ramenées entre les jambes et liés sur les hanches, frappaient leur linge à tour de bras, sans battoir, à la main ou avec un caillou. Cet exercice violent dérangeait vite la chemise qui glissait de leurs épaules et écouvait une série des torsos où les peintres eussent trouvé des beaux modèles<sup>192</sup>.

Une sensation de véracité émane à la fois de cette description des *Lavandières* et du dessin final élaboré par Édouard Riou (Figure 26). Nous retrouvons les traits des gros rochers et des « vigoureuses commères, à demi émergées » frappant leur linge « à la main ou avec un caillou »<sup>193</sup>. Apparaît aussi graphiquement le mélange entre une scène charmante et inquiétante à la fois, que le chroniqueur décrit dans son texte avec l'usage des adjectifs opposés, comme « bizarre » et « amusante »<sup>194</sup>. Un contraste similaire ressort des synonymes dévalorisants employés tel que « troupe de lavandières » ou « vigoureuses commères » à côté de qualificatifs plus positifs comme « beaux modèles »<sup>195</sup>. Néanmoins, le manque d'informations spécifiques sur l'origine socio-ethnique des femmes démontre l'absence d'intérêt documentaire. Les libertés qu'Édouard Riou s'est octroyé par rapport aux informations transmises par le voyageur se lisent d'abord dans la nudité de torsos féminins. A-t-il interprété la « poitrine bombée » des femmes de Barranquilla, évoquée plus tôt dans son récit? Probablement. Quant à la représentation picturale des porteurs d'eau, elle paraît aussi incompatible avec la description littéraire. Si le narrateur cite des hommes, ils ne sont pas à dos d'âne

---

<sup>192</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 1<sup>er</sup> semestre, p.115 -116.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Ibidem.

et ils n'apparaissent pas dans la rivière avec les lavandières. Édouard André décrit deux journaliers, Timoteo et Ignacio, qui étaient les péons de l'auberge où il logeait à Cartago. Selon ce dernier, les péons « s'attardaient souvent à bavarder avec les laveuses et oubliaient patron, calebasse et toilette matinale »<sup>196</sup>. Quand l'auteur se réfère aux porteurs d'eau « perchés sur un âne », il s'agit des enfants du pays qui « transportent dans des longs bambous qui traînent presque à terre » l'eau qu'il fallait payer parfois à cause du retard des péons trop bavards<sup>197</sup>. Édouard Riou mélange ainsi les caractéristiques des journaliers et des enfants du pays pour recréer ses transporteurs d'eau. Il s'inspire de l'attitude avenante des péons et emprunte les « longs bambous » que nous apercevons sur les cavaliers, aux enfants transporteurs d'eau du pays. *Lavandières de Cartago* constitue un autre exemple du processus de construction d'images, à partir d'un amalgame de réalités locales et d'imagination artistique<sup>198</sup>.

Une ambiguïté similaire plane dans une autre image des naïades, réalisée trois ans plus tard pour le même récit d'Édouard André. Il s'agit d'une représentation des laveuses d'or de la région de Tumaco. Or, si dans l'art de Jules Collignon cette ville est une île idyllique à la sereine fraîcheur, dans le récit d'Édouard André, elle devient un « mauvais havre » dans une région malsaine<sup>199</sup>. En effet, le port de Tumaco n'a plus rien de paradisiaque dans le récit d'Édouard André. Il décrit une autre réalité du littoral pacifique de la Colombie, celle redouté par son taux d'humidité élevé et ses « miasmes délétères » considérés alors comme la cause des fièvres<sup>200</sup>. D'après le voyageur, seule « la race nègre (...) mêlée à la race indienne » pouvait résister et « se multiplier sous le

<sup>196</sup> Arrivant à la ville de Cartago le voyageur Édouard André loge dans une auberge tenue par Féliza Arbelaez qui lui coûte une piastre par jour. Sans expliquer s'il s'agissait d'une mère célibataire ou d'une veuve, André décrit les trois filles de Madame Arbelaez. Voir É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1879, 1<sup>er</sup> semestre, p. 115.

<sup>197</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>198</sup> Les porteurs d'eau sont souvent définis par les voyageurs à travers leurs attitudes décontractées. En 1891, Joseph de Brettes réalise ce portrait pittoresque des porteurs d'eau de Ríoacha en Colombie, appelés « barrillerros » : « C'est là un métier très spécial, mais de façon générale les travailleurs, noirs ou blancs, s'appellent des péones : vêtus d'une chemise et d'un pantalon de toile, coiffés d'un chapeau de paille, chaussés d'espadrilles (alpargatas) ou de sandales (barcas), ils s'improvisent convoyeurs, débardeurs, agriculteurs : tout métier leur est bon, pourvu qu'il leur rapporte de quoi acheter un peu de poisson de viande et de maïs. Sans souci du lendemain, ils traitent d'égal à égal celui qui les emploie. « Je ne suis pas ton serviteur. Je ne travaille que pour assurer ma vie. » . Voir Joseph de Brettes, « Chez les Indiens du Nord de la Colombie. Six ans d'explorations », *Le tour du Monde*, Paris, 1898, p. 65.

<sup>199</sup> « Tumaco est un mauvais havre » pour Édouard André bien qu'avec « quelques travaux il peut devenir très bon ». Le voyageur se réfère à sa situation commerciale stratégique car pouvant réunir les produits des hauts plateaux andins avant l'expédition à Panamá ou à Guayaquil. Voir É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1883, 1<sup>er</sup> semestre, p. 338

<sup>200</sup> Avant la découverte des microbes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la compréhension de la transmission parasitaire des moustiques, la plupart des voyageurs croyaient à la transmission des maladies comme le dengue, le paludisme ou la malaria, par la respiration des miasmes, des vapeurs toxiques dégagés par les marais et les eaux contaminées et viciées.



climat torride de ces contrées malsaines »<sup>201</sup>. Malgré l'insalubrité du climat, la région de Tumaco comportait d'autres attraits. En 1875, quand Édouard André visite ces contrées, elles sont très réputées pour leur richesse en or, même si l'exportation du caoutchouc et des graines du palmier *Tagua*, l'ivoire végétal, sont en plein essor<sup>202</sup>.

Dans cette région du littoral pacifique, la proximité de la jungle favorisait l'exploitation des ressources naturelles mais aussi l'évasion des esclaves<sup>203</sup>. Depuis la Conquête espagnole, l'extraction de l'or s'appuie sur le travail forcé des populations indigènes et africaines. Alors que les autorités tentent de l'interdire, plusieurs voyageurs, dont Oviedo, témoignent du travail des femmes indiennes et noires dans le lavage du minéral<sup>204</sup>. Dans *Voyage autour du Monde et naufrages célèbres*, Gabriel Lafond de Lurcy raconte comment, pendant les guerres d'indépendance, alors que l'exploitation diminue, s'exécutent les travaux dans les terres à or du Pacifique. Après le creusement des tranchées et la séparation des pierres, suit le lavage de l'or, quand « surtout les femmes se mettent à l'œuvre »<sup>205</sup>. Ces dernières ne se montrent pas si différentes des « femmes laborieuses » qu'Édouard André rencontre non loin de là, dans le fleuve Tapaje, un demi-siècle plus tard<sup>206</sup>. Ce fleuve ainsi que le Patia, traversent la région, chargés des fines particules d'or. Ce territoire ancestral des Indiens barbacoas, qui se situe de nos jours entre l'océan Pacifique et la frontière avec l'Équateur, était un important centre d'exploitation minière depuis l'époque préhispanique. Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup>, les Espagnols doivent remplacer la main d'œuvre indigène par celle des esclaves africains, suite à la forte

---

<sup>201</sup> É. André, « L'Amérique », 1883, 1<sup>er</sup> semestre, p. 338.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> L'ivoire végétal qui s'exportait pour façonner des boutons en Europe et le caoutchouc font partie des principales ressources naturelles exploitées dans la région. L'article de Claudia Leal explique l'exploitation et l'exportation des graines du palmier *Tagua* et son effet sur le développement de la ville de Tumaco dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir C. Leal, « Un puerto en la selva. Naturaleza y raza en la creación de la ciudad de Tumaco, 1860-1940 », *Historia Crítica*, N° : 30, 1<sup>er</sup> semestre 2005, p : 39-65.

<sup>204</sup> Pendant la Colonie espagnole, les femmes indigènes étaient exemptes du travail forcé de la *mita*, notamment dans les mines. Celles qui se livraient à l'orpaillage étaient soit salariées, soit à leur compte. Les citations d'Oviedo se réfèrent aux mines de Potosi, qui à l'époque se situent au Pérou. Voir Elinor C. Burkett, « Indian women and white society : the case of sixteen century Peru », A. Lavrin, *Latin American Women, historical perspectives*, London, Library of Congress, 1978, p. 113.

<sup>205</sup> Sans préciser le lieu précis où il a observé l'orpaillage, Gabriel Lafond de Lurcy dit « partir de Cascajal », l'île qui se trouve dans la baie de Tumaco, sur la côte pacifique colombienne. G. Lafond de Lurcy, *Voyage*, op.cit., 1847, vol. II, p.76.

<sup>206</sup> Édouard André dit se trouver dans le bassin du Patia, un des principaux cours d'eau de la région minière de Barbacoas qui se trouve, elle, à deux jours de marche de Tumaco. Voir É. André, « L'Amérique », op.cit., 1883, 1<sup>er</sup> semestre, p. 338.

mortalité des Indiens soumis à la *mita*<sup>207</sup>. Les descendants de cette population, libres depuis 1851, ainsi que les survivants indigènes, habitant les bords des rivières, sont ceux que le botaniste Édouard André rencontre lors de son périple sur le littoral pacifique<sup>208</sup>. Dans les années 1875, la contrebande d'or constitue une source de revenu pour les pêcheurs de cette région frontalière. Pourtant, dans son récit, l'auteur ne cite pas ces trafics lucratifs. Aussi, il se montre moins précis sur la technique d'orpaillage que ne l'a été son prédécesseur Gabriel Lafond de Lurcy. La *batea*, appelée « *totuma* » par Édouard André, que l'on retrouve entre les mains des *Laveuses* du fleuve Tapaje, avait déjà été décrite avec justesse par son prédécesseur<sup>209</sup>. En revanche, le botaniste André se montre intrigué par le métissage « d'Indien et de nègre », qu'il observe dans les anatomies locales. Le dessin de Slom intitulé, *Lavage de l'or sur les rives du rio Tapaje* (Figure 27), semble illustrer cette diversité. Les hommes assis sur le bord du fleuve rappellent les anatomies des populations d'origine africaine, alors que les laveuses d'or aux cheveux plutôt lisses, évoquent la physionomie des Indiennes. La description littéraire d'Édouard André comporte aussi une vision dichotomique du genre :

Pendant que les hommes, véritables rois fainéants, se reposent ou sont à la chasse, à la pêche, absolument nus ou simplement couverts à la ceinture d'une pièce d'étoffe nommée *paruma* ou *guayuco*, on voit leur vaillantes femmes saisir leur *totumas* ou grandesalebasses, et se livrer à la recherche des sables aurifères que leurs époux iront vendre aux Indiens de la côte. Elles mêmes restent dépouillées de tout vêtement jusqu' à l'âge de dix ans<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> Dans la région des Barbacoas, le travail obligatoire de la *mita* consistait majoritairement dans les travaux d'orpaillage, d'agriculture et de transport des marchandises le long des fleuves. Cette dernière activité est reprise par les fameux « bogas », les pêcheurs qui transportent les voyageurs, décrits dans la plupart des récits.

<sup>208</sup> Voir É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1883, 1<sup>er</sup> semestre, p. 340. D'après Margarita Aristizabal, Tumaco enregistre une immigration importante de la population noire après 1851, suite à l'abolition de l'esclavage en Colombie. Pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, la population indigène tend à s'installer dans les régions excentrées et plutôt près des sources et des rivières alors que les anciens esclaves recherchent les embouchures des fleuves et les terres plates, plus aptes à l'agriculture. Voir Margarita Aristizabal, « El festival del currulao en Tumaco : dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano », *Identidades y Movilidades*, Documentos N° 3, Cali, Ciesas-Golfo, 2002, p. 12.

<sup>209</sup> Gabriel Lafond de Lurcy utilise des termes précis pour décrire l'orpaillage et ses outils, dont « le baquet de bois, d'une seule pièce, à petit rebord, qu'ils appellent *batea* ». Voir G. Lafond de Lurcy, *Voyage*, *op.cit.*, 1847, vol. II, p.76.

<sup>210</sup> É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1883, 1<sup>er</sup> semestre, p. 339.

Slom interprète cette scène d'orpaillage avec une prise de vue originale tout en gardant la même vision du couple indigène qu'Édouard André. Comme la gravure précédente, les relations à hiérarchie symbolique se situent entre autochtones<sup>211</sup>. Malgré l'origine commune, tout semble opposer les hommes et les femmes dans cette composition. La dissonance est d'abord spatiale. La gravure de Slom divise l'espace en deux parties suivant une ligne diagonale qui réserve le plan de gauche aux hommes, alors que le plan de droite, qui est délimité par le cours d'eau, est occupé par les laveuses d'or. Or, garder la moitié de leur corps immergé dans l'eau et esquisser leurs seins découverts, c'est les jumeler avec les légendaires figures hybrides, si prégnantes dans l'imaginaire artistique européen. En effet, comme les *Lavandières* d'Édouard Riou (Figure 26), les *Laveuses* de Slom (Figure 27) se tiennent à l'intérieur de l'étendue d'eau, telles des sirènes liées aux profondeurs de la mare. Dans les deux compositions, l'élément aquatique est occupé par les femmes et le domaine terrestre par les hommes, ce qui renvoie également à la théorie des humeurs, vue aussi chez Jules Collignon<sup>212</sup>. L'opposition entre figures masculines et féminines se lit à nouveau dans leur gestuelle. Malgré une certaine pudeur qui s'exprime par les tenues plus couvertes des cavaliers-*aguadores* (Figure 26), rien dans leurs allures n'exprime la retenue ; ils manifestent leur manque de contrôle à travers l'agitation de leurs bras et le cambrement de leurs mulets. Ce n'est peut-être pas un hasard que le choix de ces ânes, symboles de l'intempérance sexuelle dans l'iconographie occidentale<sup>213</sup>. Comme les hommes de *l'Église de Saint Domingue* (Figure 22) de Jules Collignon, les cavaliers d'Édouard Riou sont les seuls porteurs d'armes, illustrées ici par le bâton que hisse le cavalier de droite. Tels des centaures face aux lavandières, ils évoquent la force incontrôlée<sup>214</sup>. Luxure et animalité sont donc partagés par les figures masculines et féminines, comme une évocation de « mauvaises moeurs » des habitants des milieux populaires, cités par Édouard André.

<sup>211</sup> Cartago se trouve au sud-ouest de la Colombie dans une région andine à 900 mètres d'altitude. Son climat est modéré, « *calido* ». Lors de la visite d'Édouard André en 1875, Cartago comprenait sept mille habitants environ et la température moyenne annuelle selon ses calculs était de 24°,4. Édouard André s'intéresse aux capacités de peuplement de cette « vallée sans pareille » et qui « peut nourrir cinquante millions d'hommes ». Voir É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1879, 1<sup>er</sup> semestre, p.112 et 114.

<sup>212</sup> Voir T. Laqueur, *La Fabrique du sexe*, 1992, p. 60.

<sup>213</sup> F. Colin-Coguel et M. Pastoureau, *Image de l'amour*, *op.cit.*, p. 167

<sup>214</sup> Les centaures les plus célèbres sont ceux qui se prennent à la mariée lors des noces du roi des Lapithes. Voir F. Thénard-Duvivier, « L'hybride : image d'une altérité ambiguë », dans *Image de soi image de l'autre*, A-M Granet-Abisset et D. Rigaux, 2010, p. 239-258.

À travers l'opposition des gestuelles et des plans opposés, ces deux gravures intègrent d'autres idées contradictoires qui concernent particulièrement le monde américain. Plusieurs éléments dans cette représentation de baigneuses rappellent l'idée diffusée par les scientifiques sur la moindre dégénérescence des femmes indigènes par rapport aux hommes. En effet, les *Lavandières* d'Édouard Riou comme les *Laveuses d'or* de Slom, exécutent des travaux répétitifs et pénibles qui demandent beaucoup plus de force et de courage que l'observation statique accomplie par leurs hommes. Le contraste appliqué entre la gestuelle active des baigneuses et l'inactivité des hommes, traduit à la lettre la vision dichotomique du botaniste Édouard André sur les hommes et les femmes de Choco. Si les chocoanos sont de « véritables rois fainéants », qui se limitent à la vente de l'or, leurs « vaillantes femmes » doivent exécuter la tâche pénible du lavage<sup>215</sup>. Cette vision contrastée d'Édouard André, poursuit dans l'art de Slom, rejoint celle exprimée par Bouffon sur les femmes caraïbes, qu'il trouvait plus « gaies et riantes » que les hommes, ainsi que celle de Humboldt, qui percevait les femmes chayma comme étant « soumises aux plus lourds travaux ». Cette inégalité des sorts, qui oblige la femme indienne à maintenir une constante activité et autorise l'oisiveté à l'homme, est l'idée majeure illustrée par Édouard Riou et par Slom.

La thématique artistique des baigneuses superpose ainsi des concepts opposés : les idées déterministes des scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle et la pensée de la médecine galénique qui s'appuie sur l'équilibre des humeurs. Ces deux théories octroient des valeurs extrêmes et opposées aux hommes et aux femmes, mais inversent l'échelle des valeurs. Les qualités morales valorisantes associées aux hommes dans la théorie des humeurs transparaissent dans cet art des baigneuses à travers la répartition spatiale et les éléments naturels associés aux personnages. Cet ordre symbolique cohabite avec une nouvelle hiérarchie déterministe, qui octroie aux femmes indigènes une valeur morale supérieure, qui se traduit par une gestuelle plus dynamique et des gestes plus courageux que ceux des hommes. C'est la confluence de ces deux concepts contraires qui expliquent l'aspect paradoxal de ces gravures.

Pour terminer, il convient d'observer une gravure au dessin rapide d'Édouard Riou, intitulée *Elaboration de guarapo* (figure 28), qui permet de confirmer le changement qui s'opère dans la représentation des femmes métisses sud-américaines, à partir des

---

<sup>215</sup> Bouffon analyse la différence entre les hommes et les femmes caraïbes dans, *Œuvres, op. cit.* vol. III, p. 309. Humboldt traite du sort inégal de femmes Chaymas dans sa *Relation Historique*. Voir. A de Humboldt, *Relation Historique, op. cit.*, 1814, vol. I, p. 473.

années 1860. L'opposition est même saisissante entre les formes robustes et vigoureuses des femmes de Riou ou de Slom et les proportions longilignes et idéalisées des naïades de Jules Collignon. *L'Elaboration de guarapo*, qui apparaît dans le récit du voyageur Édouard André, montre cette nouvelle corpulence des métisses aux épaules et bras musclés avec l'illustration d'une femme soulevant un gros vase<sup>216</sup>. Il s'agit de la maîtresse ou « *casera* » d'une « *venta* » ou bar, qui sert le voyageur, près de Villeta, en Colombie<sup>217</sup>. Doit-on considérer ces nouvelles silhouettes féminines comme le fruit d'une nouvelle vision des femmes sud-américaines qui s'oriente vers plus de sincérité par rapport aux formes exotiques? Les changements de style ne résultent-ils pas d'une mutation dans la manière de *voir* le monde<sup>218</sup>? Quoi qu'il en soit, la nouvelle représentation des femmes des milieux populaires qui apparaît dans les récits de voyage de la deuxième moitié du siècle, n'empêche pas l'émergence d'autres formes de stigmatisation, ni la permanence des certaines hiérarchisations symboliques. L'image de la naïade sud-américaine qui émerge après les années 1860, n'est peut-être plus stylisée, ni fragile, ni bucolique mais semble toujours liée au domaine de l'imagination et à la recherche des plaisirs.

#### *Une nouvelle vision des femmes exotiques des milieux populaires*

Les considérations d'Édouard André sur la morphologie des femmes de Barranquilla, révèlent un vocabulaire plus direct et décomplexé pour décrire l'*Autre* au féminin.

Toutes les femmes que j'ai vues ici avaient la poitrine bombée, les épaules larges et carrées. La grosseur des biceps est extraordinaire mais l'avant-bras est court; les mains et les pieds très fins et nerveux. Les hanches peu saillantes, les jambes courtes, de fines rotules et des pieds d'enfant, cambrés, musculeux, purs, quoique toujours nus, donnent une idée de leurs formes<sup>219</sup>.

<sup>216</sup> Le guarapo est une boisson alcoolique à base de fermentation du sucre de canne qui est répandue dans les zones andines.

<sup>217</sup> É. André, « L'Amérique Equinoxiale », *Le tour du monde*, 1877, 2<sup>e</sup> semestre, p.42.

<sup>218</sup> E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, Paris Phaidon, 2006, {1960}.

<sup>219</sup> É. André, « L'Amérique Equinoxiale », *Le tour du monde*, 1877, 2<sup>e</sup> semestre, p.14.

Les traits anatomiques décrits dans ce texte auraient sans doute paru disgracieux à l'orée du siècle. L'image féminine qui ressort de cette description est celle d'un corps extrêmement robuste, musclé, *carré* avec des *biceps* si « extraordinaires » qu'ils laissent sous-entendre la lourdeur des tâches physiques que ces femmes doivent endurer. Le portrait dépeint devient même curieux si l'on superpose la « poitrine bombée » des femmes métisses de Barranquilla aux torses musclés, puis aux jambes courtes et fines. Sur les femmes Indiennes, en revanche, Édouard André transmet une description moins superficielle. Il dit trouver leurs mœurs « peut-être mauvaises, mais on ne saurait le dire pour leur tenue, qui est presque toujours pudique », un fait que le voyageur « ne croyait pas avoir à constater »<sup>220</sup>. Les préjugés portés par l'auteur semblent confirmer la nature symbolique de ses descriptions physiques. Quelques jours plus tard, alors qu'il fait une halte dans une *tienda* (bar) à las Cruces, le voyageur rencontre une « jolie et robuste gaillarde de vingt ans ». Il évoque alors son admiration pour la vigueur physique chez la jeune femme<sup>221</sup>. Cette esquisse d'Édouard Riou, qui représente une préparatrice de *guarapo*, aux épaules massives et avant bras musclés, semble évoquer les femmes métisses de milieux populaires décrites par Édouard André.

À travers l'organisation spatiale, Édouard Riou prend ses distances avec le narrateur et exprime sa vision de la beauté féminine exotique. De manière symbolique, l'ordre de ses compositions artistiques rappelle aussi l'ordre social des pays sud-américains. Est-ce pour autant une volonté consciente de l'artiste que de remettre en question cette hiérarchie inspirée d'une vision de la physiologie des corps ? Probablement pas. Cet agencement graphique, qui place les personnages masculins en haut et au sec, par opposition à un espace féminin, plus bas et humide, qui touche l'organisation de l'espace jusqu'à l'allure des personnages, semble affirmer de manière inconsciente la vision andro-centrique d'un art qui s'inspire des concepts européens pour peindre le monde sud-américain<sup>222</sup>. La ressemblance des lavandières avec les sirènes n'est donc pas anecdotique. Ce regard qui met en cause la moralité, apparaît particulièrement dans les portraits de certaines femmes exotiques. Les binômes opposés de la nature et la culture, du féminin et du masculin et de la vertu et du vice, nourrissent l'imaginaire des artistes et restent un choix prioritaire quand ils illustrent les femmes grand-colombiennes.

<sup>220</sup> É. André, « L'Amérique Équinoxiale », *op. cit.*, 1877, 2<sup>e</sup> semestre, p. 38.

<sup>221</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>222</sup> P. Bourdieu, *La domination Masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 22-23.

#### **IV. Conclusion – Nymphes et naïades sud-américaines, une fiction érotique**

Le sujet artistique de la baigneuse, comme celui de la *nymphe* sud-américaine, constitue une fiction érotique qui surgit au début du XIX<sup>e</sup> siècle des livres de voyage. Ces premières nymphes exotiques apparaissent dans une nudité aux formes idéalisées, qui accentue leur vulnérabilité tout en affirmant leur sexualité plutôt libre. Il s'agit d'un langage efficace pour faire rêver les lecteurs européens de l'Amérindienne et d'un monde utopique dédié aux plaisirs. La thématique de la nymphe et de la baigneuse, implique un processus déformant dans la transposition du texte vers l'image qui confirme la vision fantasmatique des artistes. L'inspiration artistique occidentale apparaît omniprésente et se lit dans la symbolique du bain féminin qui reste, dans les tropiques comme ailleurs, un moment de mise en danger de la chasteté féminine. Néanmoins, l'image idyllique des Amérindiennes, élaborée avec talent par Jules Collignon, s'articule autour d'une esthétique extrêmement codifiée selon l'ethnie et le sexe supposés des personnages. La baigneuse nue aux proportions sculpturales qui se tient paisiblement près des sources d'eau, constitue un stéréotype qui sert à peindre les femmes exotiques en général. Dans les récits de voyages, les nymphes exotiques abondent, même en dehors du continent américain. Il suffit de feuilleter le *Voyage autour du monde et naufrages célèbres* pour découvrir la quantité de *Vénus* sculpturales que Gabriel Lafond de Lurcy rencontre ailleurs, celles des îles Sandwich ne sont qu'un exemple (Figure 29)<sup>223</sup>. Jusqu'à la fin du siècle, les baigneuses exotiques inspirent les artistes européens. Paul Gauguin excellera dans la représentation des naïades polynésiennes.

À l'inverse d'une recherche de réalité observable, prônée par les auteurs scientifiques, les images picturales et littéraires du début du siècle peignent à traduire une quelconque réalité féminine sud-américaine. Ce n'est qu'après le milieu du siècle, avec des illustrateurs comme Édouard Riou, qu'une évocation plus documentaire apparaît dans le vocabulaire des voyageurs et des artistes. Avec des gestes qui évoquent des tâches quotidiennes et des visages qui paraissent moins uniformisés, l'évolution picturale semble se diriger vers plus de véracité. Ce changement qui se concentre désormais sur les femmes des milieux populaires, fait pourtant émerger d'autres

---

<sup>223</sup> La gravure *Nouvelle Guinée, Pont sur un ravin* exploite la même thématique de la baigneuse exotique. Voir G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op. cit.*, vol. V, p. 229.

stéréotypes. Comme nous l'avons vu avec *Aguadores y Lavanderas de Cartago* (Figure 26) et dans les descriptions d'Édouard André, la robustesse des métisses n'est pas exempte de doutes sur leur moralité.

Les images de femmes grand-colombiennes extraites de ces premiers livres de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle, s'inscrivent dans la tradition mythique et érotique de l'art occidental. Contrairement aux attentes, les artistes n'accentuent pas les singularités physiques des êtres exotiques, ils préfèrent faire usage des simple artifices qu'ils connaissent déjà et que personne ne peut vérifier à l'époque : ajouter des palmiers à un paysage banalisé ou dessiner des jupettes en plumes sur les hanches des Vénus de marbre, permet de transformer une nudité féminine occidentale en une nudité amérindienne, mieux appréciée à la fois par les lecteurs et la censure. Ce sont ces artifices qui introduisent une notion d'éloignement géographique et qui protègent ces nus devenus artificiellement exotiques de la rage des censeurs. Cette distanciation spatiale était censée éliminer ou bien atténuer les passions des spectateurs, à l'instar du nu oriental qui émerge à la même époque<sup>224</sup>. Ainsi, bien que la représentation sincère des anatomies sud-américaines ait pu accentuer l'idée de distanciation spatiale et apaiser les foudres de la censure, le goût d'une époque semble freiner la poursuite dans cette voie. Alors que les lecteurs rêvent d'exotisme et de beautés lointaines, les critères de beauté n'évoluent pas. Ainsi que le démontrent les artistes de l'école de Humboldt, les références à la Grèce et à l'antiquité guident encore la représentation de l'anatomie exotique. Cette esthétique partagée par la plupart des lecteurs, doit être impulsée par les éditeurs, s'ils veulent vendre<sup>225</sup>.

Face aux stéréotypes et conventions, les marges de liberté dont bénéficiaient les dessinateurs et les graveurs sont plutôt limitées. Afin d'atteindre la célébrité ou la simple reconnaissance en tant qu'artiste, la plupart des illustrateurs participent aux concours du fameux Salon de Paris. De manière parallèle à l'exercice de leur métier, ils tentent de dépasser leur statut de simple artisan. Jules Collignon par exemple, consacre dix ans de sa vie à exposer au Salon<sup>226</sup>. Son contemporain Julien Boilly, se présente

---

<sup>224</sup> Voir C. Teraud, *La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc, (1830-1962)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003 et aussi *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale (1860-1910)*, Paris, Albin Michel, 2003.

<sup>225</sup> Le métissage culturel a été précoce en Nouvelle Grenade où il n'y a pas eu comme au Mexique, des civilisations indiennes densément peuplées. La population indienne y était minoritaire sur les hauts plateaux andins. Les esclaves africains ont vite remplacé une main d'œuvre indienne épuisée par les travaux forcés.

<sup>226</sup> François-Jules Collignon expose au Salon de Paris entre 1835 et 1845.



aussi régulièrement et ne cesse d'envoyer des œuvres entre 1827 et 1865<sup>227</sup>. Mais se faire voir au Salon ne suffit pas pour devenir célèbre. Les succès de Boilly ne dépassent pas les médailles obtenues pour son talent de miniaturiste et de portraitiste. D'autres artistes-graveurs comme Charles Barbant et Édouard Riou, ne se limitent pas au Salon, ils cherchent à se faire connaître par l'illustration de livres à succès dont ceux de Jules Verne<sup>228</sup>. Chez l'imprimeur Hetzel, Charles Barbant collabore aux *Indes Noires* entre 1874 et 1877 alors qu'Édouard Riou illustre *Le Phare au bout du monde* en 1905. La stabilité économique comme l'exclusivité dans l'exercice d'un métier n'est donc pas à la portée de ces créateurs de rêves. À l'exception d'Alphonse de Neuville, qui arrive à la fortune par la peinture, après avoir longtemps vécu grâce à l'illustration, tous les autres artistes ont dû se plier aux exigences peu valorisantes d'un statut mal reconnu. C'est le cas de Jules Collignon qui se partage entre plusieurs imprimeurs parisiens et doit s'afférer aussi au métier de graveur<sup>229</sup>.

Les traditions semblent peser aussi plus lourdement sur ces artistes qui ont appris le métier au sein de l'atelier familial, depuis leur plus jeune âge. Charles Barbant, par exemple, est le fils d'un graveur sur bois et devient après plusieurs années l'associé de son père. Julien Boilly a également été l'élève de son père, Louis, pendant des longues années avant de voler de ses propres ailes. Est-ce cette transmission presque exclusive de père en fils qui a ancré si solidement les conventions de l'époque dans les mains de ces artistes graveurs ? Probablement. Si l'on compare leurs parcours avec ceux des artistes anticonformistes et nourris d'influences extérieures, comme Manet (l'Espagne) ou Delacroix (l'Orient), on peut supposer qu'après la variable pécuniaire, le huis clos de l'atelier y a contribué. À côté de l'instabilité des artistes et graveurs, le pouvoir officiel du jury du Salon et celui consensuel et grandissant des critiques d'art, apparaissent décisifs. Quand le jury refusait une œuvre au Salon, il anéantissait en même temps toute possibilité pour l'artiste de se faire connaître auprès du public d'amateurs. L'exemple de Monet montre la difficulté des artistes contestataires à se

<sup>227</sup> Julien Boilly est à la fois dessinateur et graveur du *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques* d'Alcide d'Orbigny, publié à Paris dès 1836.

<sup>228</sup> Charles Barbant participe au Salon de 1869 à 1884 et dessine la plupart des gravures du *Voyage à la Nouvelle Grenade* du docteur Saffray. Il dessine une vingtaine des gravures pour la livraison du 1<sup>er</sup> semestre, 1873. Voir C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade », *Le tour du monde*, Paris, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 97-144.

<sup>229</sup> Une gravure du récit de Lafond de Lurcy sur le couple mythique mexicain de *Cortes et la Princesse Marina* porte la signature à droite avec l'abréviation *sculp.*, ce qui veut bien dire qu'il était à la fois graveur et sculpteur des planches en acier. Voir G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. I, planche face à la p. 100.

faire apprécier en dehors du circuit de l'art officiel<sup>230</sup>. La plupart des créateurs qui ont travaillé dans ces livres de voyages semblent faire partie des artistes soucieux de plaire et obligés de se plier aux règles dictées par l'Académie.

Dépourvues de tout intérêt documentaire, ces gravures comportent néanmoins des messages symboliques déterminants dans la composition. Le chapitre qui suit traite des images moins idéalisées, qui se rapportent au cliché de la *Femme porteuse*. Il s'agit d'examiner maintenant un des sujets les plus populaires et emblématiques des récits de voyages francophones, celui des Indiennes et métisses qui transportent des marchandises.

---

<sup>230</sup> Le moins prestigieux Salon de Refusés, organisé sous Napoléon III en 1863, permet au *Déjeuner sur l'herbe* d'avoir une notoriété, même si auréolée du scandale.

### CHAPITRE III - LES PORTEUSES, MUTATION D'UNE FIGURE FÉMININE : DE LA FEMME LABORIEUSE À LA MÉTISSE ÉROTIQUE

*« Le monde est comme un enfant,  
il faut frapper les sens si l'on veut  
attirer son attention »*

A. de Humboldt  
dans C. Nebel, *Voyage pittoresque et  
archéologique*, Paris, 1836.

À l'opposée des jeunes nymphes aux proportions idéalisées que nous venons d'étudier, une représentation plus réaliste de femme grand-colombienne s'impose dans les livres de voyages au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. Les groupes de *naiades* dans des lagons luxuriants qui, malgré leur nudité totale restent distantes et pudiques, cèdent la place à des femmes laborieuses qui dégagent parfois une nouvelle forme de volupté. Cette évolution de la représentation féminine qui commence avec des allures filiformes pour se transformer en figures plus robustes et dynamiques, révèle une nouvelle vision de la femme exotique. Par rapport aux gravures des baigneuses sud-américaines que nous venons d'examiner, il apparaît une transformation radicale dans les formes et dans les sujets représentés. L'effacement des femmes nues vues de loin, fait disparaître aussi les lagons et les rivières qui leur servaient de cadre. La représentation de l'espace équatorial en tant que lieu idyllique, isolé et bienfaisant, évolue vers des paysages moins luxuriants et plus urbains. C'est alors qu'apparaissent les premiers portraits des femmes des milieux populaires qui deviendront emblématiques. Presqu'une décennie après le départ d'Alexandre de Humboldt, les femmes laborieuses investissent les récits alors qu'elles avaient été longtemps absentes de l'iconographie. Des métisses, des femmes noires, mais surtout des Indiennes, sont désormais scrutées à l'aide de plans plus rapprochés. Leurs traits et leurs formes anatomiques paraissent plus authentiques, comme si les artistes osaient enfin représenter les véritables singularités de cette altérité dérangeante. Parmi les tâches difficiles qu'elles accomplissent, une captive particulièrement l'attention des voyageurs, celle qui se concentre dans le portage de marchandises. Ce chapitre souhaite examiner les multiples représentations réalisées sur ces femmes qui transportent des charges et interroger la raison de ce changement d'optique. En quelques décennies les allures des femmes grand-colombiennes passent des poses statiques et languissantes aux postures laborieuses et audacieuses. Or, si le sujet de la porteuse n'intéresse pendant long temps que les artistes voyageurs européens, doit-on pour autant le considérer comme une simple expression de l'art pittoresque ? Quel est l'objet de ces mises en scène qui semblent plus réalistes, lorsque l'intention est d'évoquer la femme exotique ?

La vision de la porteuse sud-américaine en tant que femme victime n'échappe pas au prisme européen-centré, notamment quand elle suscite les questions sur le genre. Pour exprimer les caractéristiques physiques et les comportements propres ou impropres à chaque sexe, les chroniqueurs du XIX<sup>e</sup> siècle utilisent des mots précis qui

correspondent au modèle inconscient qu'ils ont de l'identité sexuelle. Afin de prendre « la mesure de l'historicité » de ces notions et comprendre leurs significations culturelles, il convient de rappeler les termes les plus utilisés pour se référer aux attitudes des femmes et des hommes de l'époque<sup>1</sup>. La féminité comme la masculinité, ne sont pas des mots exprimés par les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique Anne-Marie Sohn, le terme de « masculinité » est une idée anachronique, contemporaine, qui se réfère à l'apparence physique et aux signes de virilité dont la « capacité d'engendrer »<sup>2</sup>. En général, les auteurs de récits de voyages du XIX<sup>e</sup> siècle se servent des expressions des philosophes et scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour souligner l'aspect plus ou moins masculin ou féminin des habitants rencontrés. Les mots « vigueur » et « vaillance » sont des qualités masculines que Cornelius de Pauw cherche en vain chez les Amérindiens et que les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle retranscrivent parfois dans leurs récits. Les notions de « force » et de « robustesse » du bon sauvage de Rousseau reviennent aussi dans le vocabulaire des voyageurs, quand ils évoquent les caractéristiques masculines des hommes et des femmes<sup>3</sup>. La « stature » comme la « musculature », quand elles sont développées, font aussi partie des signes d'une physionomie masculine accomplie. Ainsi, la « stature colossale » et la « taille élancée » que Humboldt remarque chez les Indiens caraïbes sont des preuves certaines de leur robustesse, de leur masculinité, mais aussi d'une certaine beauté.<sup>4</sup> Alcide d'Orbigny, lui, se réfère plutôt au « caractère mâle » qu'il remarque « chez les

---

<sup>1</sup> Citation de Judith Butler sur le fondement culturel de la notion du genre. Un recul critique sur ce concept permet de comprendre la « configuration culturelle » des corps et comment les notions d'anatomie et de sex « s'inscrivent nécessairement dans ces cadres culturels ». Le genre comme l'identité impliquent un processus incessant de reconstruction. Voir J. Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 22-23.

<sup>2</sup> Définition du *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1866-1876. Termes extraits d'Anne-Marie Sohn, *Sois un Homme ! La construction de la masculinité au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Édition Seuil, 2009, p.11.

<sup>3</sup> Cornelius de Pauw cherche des preuves de « vigueur » et de « vaillance » chez les Amérindiens dans leurs caractéristiques physiques. Le manque de poil chez les hommes était une preuve contraire de vigueur et l'empreinte de la « faiblesse de leur tempérament ». Voir C. de Pauw, *Recherches Philosophiques sur les américains, ou Mémoires intéressantes pour servir à l'histoire de l'Espèce humaine*, Paris, 1771, vol. I, p. 41. Contrairement aux idées déterministes de Cornelius de Pauw, Rousseau considère qu'un tempérament « robuste » ou « délicat » vient de la manière « dure » ou bien « efféminée » de l'éducation, et non pas de la constitution primitive des corps. Le « bon sauvage » est donc « robuste », « agile » et « courageux », car il est habitué aux intempéries, aux exercices quotidiens et à se défendre des bêtes féroces. L'inverse de la vie en société, que Rousseau considère « molle & efféminée », affaiblissant l'homme et le rendant « craintif ». Voir J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les homes*, Amsterdam, 1755, p. 81.

<sup>4</sup> Lors du retour de l'expédition de l'Orénoque, Humboldt s'arrête à Cari, une mission qui regroupait cinq cents Indiens caraïbes. L'allure de ces indigènes paraît unique au scientifique, car elle diffère « par leur taille élancée, mais aussi par la régularité de leurs traits » de tous les autres Indiens rencontrés. Voir A. de Humboldt, *Voyage de Humboldt et Bonpland, Relation Historique*, Paris, 1825, vol. III, p. 5.

Péruviens, chez les Pampéens, un peu moins chez les Moxéens », mais il décrit aussi les « traits efféminés » des Amérindiens que nous examinerons plus loin<sup>5</sup>.

Quant à l'idée de « féminité », si l'on suit la logique antinomique qui construit le vocabulaire autour du couple occidental, une femme est « féminine » quand elle incarne les caractéristiques opposées à celles de l'homme, à savoir : la faiblesse d'un tempérament, une certaine réserve, une manière d'être craintive, mais aussi un style de vie oisif<sup>6</sup>. Cette féminité rime avec beauté dans les descriptions des voyageurs comme Gaspard Mollien, pour qui il n'y a « rien de plus jolie » que « la délicatesse » des traits des femmes des pays chauds de la Colombie<sup>7</sup>. Georges Sand considère, elle, que l'honneur des femmes porte surtout sur la pudeur et la fidélité conjugale<sup>8</sup>. Bien entendu, les caractéristiques physiques et comportementales s'accompagnent des attributs moraux qui déterminent leur aspect plus ou moins vertueux. Quand Gaspard Lavater consacre une partie de ses analyses « à la physionomie des femmes et dans les divers âges », les traits anatomiques se confondent avec les qualités morales. Ainsi, les femmes « sont beaucoup plus délicates, plus tendres » et donc « plus sensibles et plus passibles, plus faciles à former et à conduire que le sexe masculin »<sup>9</sup>. Les voyageurs espagnols, eux, n'hésitent pas à prêter des caractéristiques masculines aux Indiennes et notamment aux légendaires Amazones. Antonio de Ulloa les décrit comme « muges varoniles », ce qui peut être traduit de nos jours par « femmes viriles »<sup>10</sup>. Dans une époque où les normes culturelles insistent sur une importante binarité des comportements dans le couple et donc sur une distinction assez nette des rôles masculins et féminins, le vocabulaire choisi pour décrire les habitants exotiques reflète ces valeurs.

---

<sup>5</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme Américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux*, 1839, p. 134.

<sup>6</sup> Ce sont les caractéristiques physiques des femmes colombiennes des pays chauds selon Gaspard Mollien. Voir G. Mollien, *Voyage dans la République de la Colombie en 1823*, Paris, 1824, vol. II, p. 133.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Remarques extraites de Georges Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Librairie Générale française, 2004, {1854-1855}, p. 241.

<sup>9</sup> G. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, vol. VIII, *De la physionomie considérée dans les femmes et dans les divers âges*, Paris, Depelafoi, 1820, p. 6-7.

<sup>10</sup> Antonio de Ulloa retranscrit les témoignages du conquistador Francisco de Orellana sur les Amazones. Leur aspect « viril » était associé à leur tempérament courageux de femmes combattantes, qu'il décrit comme, « Muges Varoniles en el valor » ou « femmes viriles par leur courage ». Ulloa transmet d'autres témoignages sur le Amazones qui les identifient aux Indiens yurimaguas, qui habitaient alors le long du fleuve Marañón, source du fleuve Amazone. Voir A. de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional*, Madrid, Antonio Marín, 1748, vol. II, p. 514.

Dans la représentation de la femme porteuse, il convient de tenir compte également du processus créatif et collectif de l'art de la gravure. Cette maîtrise de l'estampe, qui engage des intervenants et des techniques multiples, produit des résultats d'autant plus paradoxaux que le sujet d'étude est lointain. Mais à partir du moment où l'Art « pose des valeurs et établit des critères », il révèle la perception que l'artiste ou les artistes entretiennent avec le sujet représenté<sup>11</sup>. Nos analyses sur les porteuses prennent en compte cette problématique d'influences multiples dans la création collective de la gravure mais se concentrent moins sur l'identification des rôles exercées par chacun des participants. En d'autres termes, savoir qui a influencé davantage les formes finales des estampes, entre le voyageur dessinateur du croquis, le chroniqueur, l'illustrateur, le graveur ou l'éditeur importe moins, que la compréhension des messages que l'image finale véhicule. Souvent les illustrations diffèrent des narrations écrites et notamment en ce qui concerne la figure féminine. Ces contradictions entre illustrateurs et écrivains-voyageurs dévoilent le rôle autonome de l'artiste, qui n'est pas pour autant imperméable aux idées reçues de son temps, notamment quand il doit suivre les directives de l'éditeur. Cela explique l'aspect décevant de certaines images, qui interpellent par les attitudes des femmes mais qui renseignent davantage sur la vision de l'artiste ou du voyageur, plutôt que sur une réalité quotidienne locale.

Pour éclairer pleinement l'incidence de cette thématique, il nous semble pertinent d'interroger l'évolution du motif de la femme porteuse dans une perspective chronologique. L'importance du sujet de la porteuse se mesure, en effet, à la place et à la continuité qu'il occupe dans les récits. Les premières analyses de ce chapitre portent donc sur les images pionnières de porteurs et porteuses, celles qui apparaissent dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous examinerons ensuite les portraits de femmes qui transportent des amphores et des cruches à la place de charges ou de cages à poules. La version stylisée de la porteuse, la *femme à l'amphore*, apparaît dans des passages énigmatiques, qui donnent à voir les femmes sud-américaines travesties en femmes orientales. Il importe ici d'étudier le processus de transposition culturelle afin de comprendre le sens de cette figure féminine venue d'ailleurs. La troisième partie de ce chapitre traite de la version érotique de la femme porteuse et du rôle déterminant de l'imagination des voyageurs dans l'élaboration de cette image fantasmée de la métisse sud-américaine. Le sujet de la femme porteuse permet d'examiner, enfin, le regard

---

<sup>11</sup> Citation de L. Ferry dans *le Sens du Beau*, Espagne, Gráficas Estella, 2008, p. 180.

porté sur le couple exotique. Contrairement à ce à quoi l'on pouvait s'attendre, les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle s'intéressent de près aux relations entre les hommes et les femmes exotiques et notamment à la répartition des tâches dans la famille. Seulement, la dénonciation des rapports dans le couple exotique induit souvent d'autres dysfonctionnements, au niveau de la cité. Montrer le lien entre ces représentations de femmes victimes et la dévalorisation du conjoint exotique ainsi que signaler les répercussions symboliques de ce regard sur un plan politique, font partie des objectifs de cette partie.

Tantôt figures féminines exploitées, tantôt images rêvées, les porteuses concentrent plusieurs composantes de l'altérité perçue dans les sociétés grande-colombiennes. Examinons à présent les premières images publiées de porteurs et de porteuses dans les livres de voyages.

### ***I. Porteuses laborieuses : premières représentations***

En figurant les femmes issues de la population la plus humble de la société grande-colombienne, les images compilées dans cette partie font incontestablement écho à la mode réaliste qui apparaît simultanément en France<sup>12</sup>. Le choix de la *femme porteuse* dans les illustrations des récits viatiques s'inscrit clairement dans cette thématique populaire qui recherche la sincérité et surmonte certains préjugés. Plusieurs gravures nous rappellent des scènes pittoresques d'autres artistes qui évoquent le *folklore* local et les activités populaires<sup>13</sup>. L'ombre de certaines œuvres célèbres comme *Les Glaneuses* de Jean-François Millet ou *Les paysans de Flagey* de Gustave Courbet, semble effectivement planer sur certaines compositions des femmes laborieuses grande-colombiennes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. L'historienne colombienne

---

<sup>12</sup> L'art dit réaliste apparaît en France à partir des années 1850 à travers l'œuvre des artistes phares comme Gustave Courbet, Honoré Daumier et François Millet. Leur réalisme se caractérise par une fascination pour le réel sans recourir à l'embellissement, par la prédominance des sujets puisés dans la vie quotidienne et notamment la vie laborieuse. La photographie, la science, le positivisme et les nouvelles idées politiques dont l'anarchisme de Pierre-Joseph Proudhon et le communisme de Karl Marx, influencent ces artistes. Voir P. Weber, *Histoire de l'art et des styles*, Paris, Flammarion, 2005.

<sup>13</sup> Le mot pittoresque apparaît d'abord au XVIII<sup>e</sup> siècle dans la littérature, où il fait surtout référence à la poésie pittoresque comme les *Orientales* (1830) de Victor Hugo. Il traduit l'intérêt des écrivains et artistes pour les aspects matériels du monde, le cadre de vie qu'il soit urbain ou naturel. Pour l'expression du pittoresque dans la littérature française voir, W. Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.

<sup>14</sup> L'Exposition des *Glaneuses* a eu lieu en 1857 au Salon de Paris. Plusieurs critiques dénigrent ce qu'ils considèrent comme une représentation menaçante de la pauvreté. Edmond About considère les ébauches de



Béatriz Gonzalez a démontré l'influence des artistes réalistes comme Gustave Courbet sur l'Art *costumbrista* qui éclore au milieu du siècle en Grand Colombie et particulièrement à travers l'œuvre de l'artiste autodidacte, Ramòn Torres Méndez<sup>15</sup>. Passer en revue le riche environnement artistique français avec ses multiples courants européens pour relever les productions artistiques dont l'écho se retrouve dans les images des récits de voyage, n'est pourtant pas le propos de cette étude. Nos analyses portent d'avantage sur une question moins traitée jusqu'à présent et qui concerne le motif de la femme laborieuse sud-américaine, traité par les artistes des récits de voyage francophones. Ce regard plus sincère, porté par des artistes « amateurs », se produit bien avant l'impact des œuvres réalistes reconnues en Occident. Les premières tentatives de transcription réaliste de la porteuse amérindienne apparaissent trois décennies avant la révélation des peintres comme Gustave Courbet ou Jean-François Millet. Nous les retrouvons dans les croquis, les dessins mais aussi les aquarelles des voyageurs comme le docteur Roulin ou le diplomate Jean-Baptiste-Louis Gros. Ces artistes « amateurs » sont les premiers à briser les codes qui embellissaient jadis les traits de la porteuse indigène.

La porteuse d'eau, de bois ou de vivres constitue une des femmes les plus visibles de l'espace public sud-américain. Cette surexposition quotidienne des porteuses apparaît comme une réelle singularité pour les voyageurs, par rapport aux activités féminines que ces citadins ont l'habitude de voir en France. Lors des déplacements, les voyageurs croisent souvent des familles paysannes mais aussi des femmes seules, chargées de marchandises agricoles. Cette sur-visibilité explique sans doute la focalisation des voyageurs à l'égard de la porteuse. Toutefois, est-ce cette exposition locale qui détermine, seule, le succès considérable de la femme porteuse dans les récits de voyage ? Si ce motif iconographique renvoie à une réalité singulière de la société grand-colombienne, doit-on voir dans sa représentation un témoignage social et donc l'indice d'une dénonciation politique ? Plus important encore, en ce qui concerne la perception de l'*Autre*, quelle est l'incidence de ces tentatives artistiques plus crédibles

---

François Millet assez « grossières » et déduit l'origine de ce style « triste et monotone » à la peur de François Millet « de tomber dans le joli ». Voir E. About, *Nos Artistes au Salon de 1857*, p. 108. Les *Glaneuses*, est un tableau peint à l'huile d'une grande dimension : 83 x 111 cm, actuellement conservée au Musée d'Orsay, Paris.

<sup>15</sup> Béatriz Gonzalez signale l'association entre l'œuvre de Ramòn Torres Méndez, *Los Carboneros de Choachi* et *Les paysans de Flagey* de Gustave Courbet. Bien que les paysannes de Gustave Courbet portent un petit panier élégamment sur leur tête alors que la porteuse de Choachi semble succomber sous le poids de la charge de charbon, il est vrai que le thème du transport chez les paysans, avec animaux et marchandises, est novateur dans l'Art des deux continents. Voir B. Gonzalez, *Ramón Torres Méndez, entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Valencia Editores, 1986.

sur la représentation de l'Amérindienne ? N'a-t-on pas sous-estimé l'art de ces artistes amateurs dans l'évolution de la représentation des indigènes, en Grande Colombie comme en Europe ? La question de qui influence qui est certainement à revoir dans le domaine de l'iconographie viatique.

### 1. Premiers témoignages de porteurs ou cargueros

Malgré la rareté de l'image au XVIII<sup>e</sup> siècle, les récits de voyage représentaient déjà les Indiens portant des marchandises quoique de manière secondaire dans les compositions. Une des gravures de la *Relación histórica del viage a la América Meridional* de Antonio de Ulloa et Jorge Juan, qui illustre les habitants de Quito, montre comment les figures des indigènes porteurs s'insinuaient souvent en arrière plan, derrière les représentations des Espagnols et des métis (Figure 30). Le gros plan sur les porteurs indigènes constitue la révolution des artistes voyageurs du siècle suivant. Mais avant l'apparition du motif de la porteuse, les témoignages iconographiques sur le portage humain concernaient uniquement les hommes<sup>16</sup>. Ce sont donc les hommes porteurs d'hommes qui deviennent légendaires dans un premier temps. Des raisons historiques et géographiques expliquent l'importance particulière de cette activité en Amérique méridionale. Face à la rareté de bêtes de somme aptes à la nature montagnaise de ces contrées, les Indiens des hauts plateaux ont rapidement eu recours à la force humaine<sup>17</sup>. Ainsi que l'a fait remarquer John Murra dans sa brillante thèse sur le monde andin, « les hommes peuvent porter plus et plus loin, ils peuvent collaborer entre eux, sont plus sensibles aux châtiments et répondent aux motivations idéologiques », contrairement aux animaux<sup>18</sup>. En Grande Colombie, le climat équatorial avec ses variations brutales de température lors de changement d'altitudes, accentue encore les difficultés de circulation. C'est pourquoi la voie fluviale, sur des *canoas* et *champanes*, a toujours été favorisée pour les transports en général<sup>19</sup>. Seulement, quand

---

<sup>16</sup> La première édition de la *Relación histórica del viage a la América Meridional* paraît à Madrid en 1748, avec la gravure sur les *castas* de Quito, p. 378. La même gravure apparaît quatre ans après dans la traduction française, Voir J. Juan et A. de Ulloa, *Voyage historique de l'Amérique méridionale*, Paris, 1752, vol. I, p. 230.

<sup>17</sup> Le lama est le seul animal domestique qui servait de bête de somme avant l'arrivée des Espagnols. Ne pouvant pas porter des charges dépassant les vingt kilos, le lama n'était pas monté par l'homme. C'est pourquoi dans l'Empire inca, « les lamas n'ont jamais surpassée les êtres humains ». Voir J. Murra, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Pérou, Instituto de Estudios peruanos, 1975.

<sup>18</sup> Traduction réalisée par moi-même de l'espagnol, « *Los hombres llevan más y más lejos, pueden colaborar entre sí, son mas sensibles al castigo y responden a alicientes ideológicos* ». Voir J. Murra, *Formaciones*, op. cit., p. 139.

<sup>19</sup> Les *champanes* sont les grandes pirogues en bois qui servent à transporter les hommes et les marchandises le long des fleuves grand-colombiens. Ils sont conduits par au moins huit hommes, les fameux *bogas*. La *canoa* est

les fleuves disparaissent dans les hauteurs des cordillères, il n'existe pas d'autre moyen de transport que les mulets ou la marche à pied. Les hommes porteurs du XIX<sup>e</sup> siècle perpétuent donc des traditions amérindiennes répandues en Grande Colombie depuis la nuit des temps. Quand les premiers voyageurs européens arrivent dans ces contrées ils sont surpris de constater l'ampleur de cette activité. Pour les hommes venus du pays de la Révolution et de droits de l'homme, les *cargueros* rappellent la dureté du servage voire l'injustice de l'esclavage. Mais aussi paradoxale que cela puisse paraître, ces considérations n'empêchent pas ces mêmes voyageurs de faire appel au service des porteurs. Ce sont donc ces surhommes que l'on appelle localement *cargueros* et qui font traverser les montagnes aux explorateurs fatigués, qui accaparent la vedette dans les premiers récits de voyage<sup>20</sup>.



(Figure 31)  
 Détail du *Passage du Quindio dans la Cordillère des Andes*  
 Dessin de Joseph Koch et gravure de Christian Dutenhoffer, d'après une esquisse d'A. de Humboldt  
 Extrait d'A. de Humboldt, *L'Atlas Pittoresque*, 1810

plus petite que le *champan* mais plus rapide, on s'en sert pour la pêche et pour remonter les fleuves à contre courant.

<sup>20</sup> L'Indien *carguero* existait aussi dans les cultures indigènes du Mexique où il s'appelait *Tameme*. Voir images de la conquête mexicaine du *Lienzo de Tlaxcala* dans *Gran Encyclopedia de España y América*, Sevilla vol. V, 1983, p. 26, 48, 49.

Alexander de Humboldt est le voyageur qui fait mieux connaître aux lecteurs les enjeux de ce métier pénible. Il a probablement étonné ses contemporains en affirmant : « aucune idée humiliante n'est attachée au métiers de *cargueros* »<sup>21</sup>. Mais il est vrai que le *carguero* se faisait payer relativement bien son épuisement physique. Dans le territoire colombien, par exemple, le baron prussien constate que « les hommes qui s'y livrent ne sont pas des Indiens, mais des métis, et quelques fois même des blancs »<sup>22</sup>. Il assiste aussi à des disputes entre *cargueros* pour attirer les clients. Il nous apprend enfin que « le nombre des jeunes gens qui font le métier de bête de somme au Choco, à Ibagué et à Medellin, est si grand, que l'on en rencontre quelquefois des files de cinquante ou soixante »<sup>23</sup>. La notoriété du *carguero* est singulièrement consolidée par un paysage des Andes colombiennes dessiné par Joseph Koch pour l'*Atlas Pittoresque*. Il s'agit de la gravure *Passage du Quindio* (Figure 31) qui apparaît accompagnée des commentaires de Humboldt sur sa troisième expédition en Amérique du sud. Partant de Santa Fé de Bogotá en octobre 1801, il devait rejoindre Quito, puis Lima, en traversant certains cols redoutés des cordillères de Andes, dont celui du Quindio<sup>24</sup>.

Après cette publication dans l'*Atlas Pittoresque* en 1810, le site géographique du *Passage de Quindio* ainsi que le personnage du *carguero* deviennent rapidement célèbres et incontournables pour les futurs voyageurs. Si le savant allemand choisit d'illustrer ce col situé à l'ouest de Santa Fé de Bogotá et à 3500 mètres d'altitude, c'est parce qu'il était redouté des voyageurs à cause de ses pentes rocheuses qui se remplissaient de boue en temps de pluie, rendant infranchissables les chemins, même aux bêtes de somme. La route du Quindio étant une des voies principales pour rejoindre le sud du pays et la région de Caldas, alors très riche en mines, elle était aussi un lieu de concentration des *cargueros*<sup>25</sup>. Dans cette gravure de Joseph Koch les silhouettes masculines nous interpellent autant que l'aridité du paysage. Les physionomies des *cargueros* sont si schématiques et fractionnées qu'elles empêchent toute identification ainsi que toute sensation de sensualité. La nudité de ces porteurs, à peine dissimulée par des pagnes, reste interpellant dans ces hauteurs andines. Les physionomies chauves de certains porteurs, nous renvoient aux représentations de Tupinamba, réalisées au XVI<sup>e</sup>

<sup>21</sup> A. de Humboldt, *Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, F. Schoell, 1810, vol. I, p.16.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> A. de Humboldt, *Vue des Cordillères*, op.cit., vol. I, p.16-17.

<sup>24</sup> Gravure « *Passage du Quindio* » de l'*Atlas Pittoresque*. A. de Humboldt, *Vue des Cordillères*, op.cit., vol. II.

<sup>25</sup> En septembre 1801 Humboldt se trouve en Colombie et part à destination de Popayan, afin de rejoindre Quito puis Lima. C'est alors qu'il franchit avec beaucoup de difficultés le Passage du Quindio, appelé de nos jours *Alto de la Linea*.

siècle par Théodore de Bry<sup>26</sup>. Il faut attendre une décennie après la publication de *L'Atlas* de Humboldt pour qu'un autre voyageur francophone reprenne la thématique du porteur indigène mais avec une optique plus réaliste ou vraisemblable. Il s'agit du médecin et artiste amateur, François Désiré Roulin.

*Vers la Vega de Supía* (Figure 32) illustre le voyage de François Roulin en compagnie de Jean-Baptiste Boussingault et plus précisément, le passage par une des fameuses *ventas* ou bars qui marquaient les étapes de ces routes andines. L'intérêt de ce dessin préliminaire repose dans l'évocation d'un moment précis : la pause boisson du *carguero*. En montrant le porteur buvant debout avec sa charge humaine toujours sur son dos, François Roulin souligne non seulement l'inhumanité du métier mais aussi l'insensibilité du personnage transporté. Ce chemin de la Vega de Supía est le même qu'avait emprunté Humboldt pour le passage du Quindío. Ce croquis illustre une étape plus lointaine, proche de la région de Caldas où se trouvaient les fameuses mines d'or et d'argent de Marmato et de Supía. Dans l'année 1825, François Roulin signe le contrat pour mener cette expédition avec le jeune Jean-Baptiste Boussingault, qui est dessiné assis à droite, avec le poncho et le chapeau. Une fois à la Vega de Supía, leur mission était d'inspecter les mines pour le compte d'une compagnie anglaise qui avait obtenue la concession<sup>27</sup>. Jean-Baptiste Boussingault ayant fait ses études à l'Ecole des mines de Saint Etienne, il bénéficiait d'une expérience sur l'exploitation des minerais. En revanche, le rôle de François Roulin reste moins clair. S'il réalise plusieurs dessins, il semblerait que sa mission s'étendait aussi à la supervision des activités et à la signature des contrats au nom de la compagnie anglaise<sup>28</sup>. L'homme que l'on aperçoit sur le dos du *carguero* avec le chapeau et le parasol, serait justement le notaire qui devait suivre les transactions des voyageurs au nom de la *Columbian Mining Company*. Ce dessin qui ne devait pas être publié, est repris une décennie plus tard par le dessinateur Louis-Auguste de Sainson.

---

<sup>26</sup> Nous pensons aux images des Indiens Tupinambas apparus dans le 3<sup>e</sup> livre des *Grands Voyages*, publiés à Francfort par de Bry en 1592. Voir G. Wallerick, « La représentation du Brésil et de ses habitants dans l'Europe de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Confins*. Mis en ligne 8 | 2010, URL : <http://confins.revues.org/6279> ; DOI : 10.4000/confins.6279. L'image picturale des femmes indigènes dans l'œuvre des Bry est analysée par B. Bucher, *La sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

<sup>27</sup> Jean-Baptiste Boussingault et François Roulin ont été embauchés directement par la compagnie anglaise, *Columbian Mining Company*. François Roulin signe le contrat en juillet 1825 et part en compagnie d'un notaire qui devait assister aux transactions. Voir M. Combes, *Pauvre*, *op.cit.*, p. 68. Jean-Baptiste Boussingault retourne à la Vega de Supía en décembre 1830, lors de son expédition à Quito. J-B. Boussingault, *Mémoires*, Paris, 1903, vol. V, p. 24.

<sup>28</sup> D'après Marguerite Combes, François Roulin devait s'occuper à la Vega de Supía de l'inspection des mines et signer au nom de la compagnie anglaise.

*Passage du Quindio entre Ibagué et Cartago* (Figure 33), apparaît en 1836 dans le *Voyage Pittoresque* d'Alcide d'Orbigny. Il illustre le même notable au Panamá, tenant le parasol, qui est transporté par un *carguero* dans l'esquisse de François Roulin. Même son compagnon d'expédition, Jean-Baptiste Boussingault, est retranscrit par Louis-Auguste de Sainson à travers le personnage dessiné assis à droite, avec le chapeau. Quoique l'ensemble de la composition reste encore ébauchée, Louis-Auguste de Sainson présente des physionomies avec des traits moins schématiques que ceux dessinés par Joseph Koch. Mais l'évocation des porteurs indigènes se réduit encore à la représentation des silhouettes dévêtues aux teints hâlés. De même pour l'aspect du paysage qui reste inachevé. Louis-Auguste de Sainson reconduit d'ailleurs la même sensation paradoxale d'aridité tropicale que Joseph Koch avait transmise avec les montagnes désertiques du *Passage du Quindio* (Figure 31). *Passage de Quindio entre Ibagué et Cartago* (Figure 33) retient également l'attention, car le dessin montre la manière de travailler des artistes et voyageurs. Un détail partiellement effacé trahit l'inspiration de François Roulin. Il s'agit du paravent quadrillé que l'on aperçoit derrière l'homme qui sert la boisson. Peut-on supposer alors la cession des dessins de François Roulin à Alcide d'Orbigny ou à l'éditeur Tenré ?

Connaissant les difficultés financières du médecin voyageur et sachant que les voyageurs scientifiques fréquentent les mêmes lieux dont l'Académie de Sciences de Paris, ces transactions semblent plutôt probables<sup>29</sup>. Sans oublier qu'au moment où Alcide d'Orbigny écrit son *Voyage Pittoresque*, François Roulin est de retour à Paris depuis huit ans et n'a toujours pas publié ses nombreux dessins sur la Grande Colombie<sup>30</sup>. D'un autre côté, Alcide d'Orbigny a besoin de témoignages réalisés *in situ* afin de rendre son récit plus véritable, étant donné qu'il n'a pas été personnellement sur place. François Roulin vend sans doute ses dessins, tant pis si c'est pour la gloire d'autrui. Les douze aquarelles qui sont calquées par Louis-Auguste de Sainson puis par Jules Boilly, qui apparaissent sous forme des gravures dans le *Voyage Pittoresque* d'Alcide d'Orbigny, sont conservées de nos jours au Musée du Banco de la Republica de Bogotá. Certes, les aquarelles de François Roulin comportent une précision et une authenticité que le tracé rapide et inachevé des gravures peine à retranscrire.

Après François Roulin, un autre compatriote arrive à Bogotá avec de remarquables talents artistiques et reprend le sujet des porteurs. Auguste Le Moyne est diplomate et vice-consul de France en Colombie entre 1829 et 1839. Pendant les onze ans de séjour à Bogotá, il voyage et témoigne des importants bouleversements politiques dont la

<sup>29</sup> À son retour à Paris (1828) François Roulin suit les cours de Cuvier et d'Ampère au Collège de France et réalise des résumés pour certaines revues, dont *Le Globe*. Il devient l'ami d'Ampère et de son fils Jean-Jacques. Au Muséum il croise Jussieu, Cordier, Chevreul et Brongniart. Voir M. Combes, *Pauvre, op.cit.*, p. 84. Alcide d'Orbigny suit aussi une formation à Paris auprès de Cuvier, avant de partir en Amérique dans les années 1824. Voir F. Legré-Zaidline, *Voyage en Alcidie, à la découverte d'Alcide d'Orbigny*, Paris, Boubée, 1977.

<sup>30</sup> François Roulin avait publié certains dessins, notamment ceux des indigènes des hauts plateaux andins dans G. Mollien, *Voyage dans la République de la Colombie en 1823*, Paris, Arthus Bertrand, 1825, vol. I.

désintégration de la Grande Colombie. Il doit aussi gérer un délicat conflit entre le consul français, Adolphe Barrot et les autorités de Carthagène<sup>31</sup>. Mais à l'instar de François Roulin, Auguste Le Moyne s'exerce à d'autres activités qui semblent le passionner d'avantage. Il s'intéresse à la peinture, à l'entomologie et à la fin de sa vie, à l'écriture de ses souvenirs de voyage. Son récit, *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud*, apparaît tardivement à Paris (1880) et sans ses dessins<sup>32</sup>. Ce n'est qu'en 1953 que l'on redécouvre ses aquarelles chez un antiquaire parisien en compagnie d'autres images réalisées par des artistes colombiens, dont José Manuel Groot et Ramòn Torres Méndez<sup>33</sup>. De ce fait, les créations d'Auguste Le Moyne révèlent davantage l'ascendance des artistes européens et locaux, qu'elles ne démontrent son influence sur l'iconographie locale. La représentation de l'Indien porteur d'homme est un motif qui intéresse particulièrement le diplomate. Son *carguero* au caisson (Figure 34) adopte la même pose de profil que celle esquissée par François Roulin ainsi que la démarche enclenchée par le pied gauche. Mais à l'inverse des artistes voyageurs français, Auguste Le Moyne s'attarde plus sur les détails. Les rayures du poncho, du chapeau et de la chemise embellissent d'ailleurs l'allure de ce transporteur d'hommes. Dans l'aquarelle, *Voyageur porté à dos d'Indien dans les montagnes de la province de Antioquia*, (Figure 35), un soin similaire est accordé aux vêtements, à la fois du *carguero* et du client. Embellir les accessoires et les vêtements reste une caractéristique des tableaux de « types ». Toutefois, Auguste Le Moyne est un des premiers artistes à représenter l'activité du porteur de manière plus réaliste en évoquant la singularité des tenues et des objets, tel le caisson de transport<sup>34</sup>. Son effort de sincérité et de minutie se remarque aussi dans la transcription des paysages escarpés. Mais la méticulosité appliquée par Auguste Le Moyne n'empêche pas l'invraisemblable de subsister : la

<sup>31</sup> Entre 1833 et 1834, ce conflit oppose le consul français Adolphe Barrot, aux magistrats colombiens. La France exerce un blocus sur le port de Carthagène par l'envoi de deux corvettes du capitaine Legrandais puis du contre-amiral Mackau, avec l'objectif de contraindre le gouvernement colombien à réparer une offense. Voir C. Hermann, « La Diplomatie de la France en Amérique Latine au lendemain des indépendances », *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. 28-3, 1992, époque contemporaine, p. 79-95.

<sup>32</sup> A. Le Moyne, *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud. La Nouvelle Grenade, Santiago de Cuba, la Jamaïque, et l'isthme de Panamá*, Paris, A. Quantin, 1880.

<sup>33</sup> Quarante dessins d'Auguste Le Moyne, vingt et un de José Manuel Groot et sept de Ramòn Torres Méndez sont trouvés et achetés en 1953 chez un antiquaire parisien, puis légués au Musée National de Colombie.

<sup>34</sup> Il s'agit de l'aquarelle réalisée de manière collective par J. Brown, J. Castillo et J. M. Groot sur les paysans de Neiva où deux personnages portent des ponchos rayés et des chapeaux hauts de forme, comme celui du porteur d'Auguste Le Moyne. L'aquarelle signée par José de Castillo, *Fiesta de Bodas en Guaduas*, expose également les tenues rayées de la région avec une panoplie de ponchos et des chapeaux hauts de forme. Voir les aquarelles *Campesinos de Neiva* (1834) et *Fiesta de Bodas en Guaduas*, conservées au *Royal Geographical Society* à Londres et M. Deas, E. Sánchez et A. Martínez, *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989, p. 83-85 et 133.

sérénité des visages, notamment du porteur, et la perfection des vêtements trop propres, réduisent le réalisme de ces scènes dont la sensation de pénibilité.

Trois décennies après, l'image du porteur s'éclipse devant les représentations de son alter ego féminin. Il faut donc attendre les années 1870 pour voir réapparaître la silhouette du *carguero* dans une des versions les plus abouties que l'on connaisse. Contrairement aux gravures précédentes des porteurs, *La montée de l'agonie* (Figure 36) présente une fine maîtrise du dessin et de la gravure. Alors que le peintre Diogène Maillart ose représenter le voyageur Édouard André sur les épaules du porteur, Charles Barbant grave avec minutie et talent ce portrait problématique<sup>35</sup>. Ce dernier fait partie des nombreuses graveurs qu'illustrent le récit « L'Amérique Équinoxiale » d'Édouard André, publié par chapitres dans la revue *Le Tour du monde*, en 1878. Au delà de l'illustration du voyageur-chroniqueur en tant que personne transportée, Diogène Maillart incorpore la pluie, détail climatique qui intensifie la sensation de pénibilité du porteur. La précision graphique appliquée aux physionomies, aux visages et aux détails comme les pieds nus, ainsi que la transcription réussie d'un climat pluvieux et brumeux, ne font qu'augmenter le réalisme et le drame symbolique de cette scène.

Dans les années 1850, le thème du *carguero* est réinterprété par les artistes locaux. Du temps de l'exécution du grand projet géographique et démographique, appelé la *Comisión Corográfica*, le cartographe Manuel Maria Paz illustre des porteurs de la région de Choco, en Colombie<sup>36</sup>. Répertorier les différents types des habitants du pays fait partie des objectifs des scientifiques de cette *Comisión*. Car, observer avec enthousiasme les coutumes populaires de la Colombie, constitue une des nouvelles initiatives démocratiques qui surgissent après les idées révolutionnaires de 1848<sup>37</sup>. L'aquarelle *Camino para Nòvita, en la montaña de Tamanà, Provincia de Chocó*

---

<sup>35</sup> Nous supposons qu'il s'agit du peintre et dessinateur Diogène Ulysse Maillart qui a vécu de 1840 à 1926 et qui exposa au Salon de Paris en 1878, 1879 et 1880. Il a été aussi voyageur, puisqu'il fait la traversée de l'Atlantique jusqu'à la ville de New York avec sa femme et son enfant. Voir D. Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 530.

<sup>36</sup> La *Comisión Corográfica* est un projet scientifique organisé par l'État colombien afin de cartographier des immenses régions du pays dont la géographie restait encore inconnue. Augustin Codazzi est le premier scientifique à diriger cette mission entre 1850 et 1859. Puis c'est Manuel Ponce de León qui poursuit l'œuvre entre 1860 et 1862. Voir les dessins et aquarelles réalisées par Manuel Maria Paz, Enrique Price et Carmelo Fernández dans G. Hernandez de Alba, *En busca de un país : la comisión corográfica*, Bogotá, El Ancora Editores, 2003.

<sup>37</sup> La naissance de nouvelles sociétés démocratiques et la concrétisation des idées politiques initiées par Santander font partie, avec la *Comisión Corográfica*, de l'agitation idéologique qui caractérise les années 1850 en Colombie. Béatriz Gonzalez souligne l'objectif « contradictoire » de la *Comisión Corográfica*, qui souhaite faire connaître et en quelque sorte figer à travers l'Art les traditions populaires du pays tout en insufflant des changements radicaux. Voir B. González, *Ramón Torres Méndez, entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Valencia Editores, 1986.



(Figure 37), présente des porteurs dont la pose révèle l'inspiration des artistes français<sup>38</sup>. Seule l'évocation d'un paysage fluvial abrupt distingue cette image des représentations diffusées par les voyageurs francophones. Ce sujet du porteur est repris par un autre peintre de genre colombien, plus fameux et fécond que Manuel Maria Paz.

Ramón Torres Méndez est un artiste autodidacte qui ne participe pas directement à la *Comisión Corográfica*. Mais son intérêt pour les différents groupes socio-ethniques qui habitent les campagnes colombiennes manifeste la même démarche d'introspection identitaire propagée par la Commission. Son *Carguero de la Montaña de Sonson* (Figure 38) est une minutieuse lithographie qui date des années 1850. À l'instar de Manuel Maria Paz, il accentue la dangerosité du métier du *carguero* par la représentation d'un paysage escarpé. Mais Ramón Torres Méndez se distingue radicalement de lui, par un parti pris de mise en évidence de contrastes. Dans le *Carguero de la Montaña de Sonson*, la dissonance est d'abord pigmentaire. Le contraste est aussi important entre le visage de porcelaine de la dame et l'anatomie cuivrée de son transporteur qu'entre la silhouette entièrement couverte de la femme et le corps dénudé du porteur. Des oppositions qui suscitent une nouvelle empathie envers le personnage du *carguero* et qui exposent, au-delà du rôle documentaire et descriptif du portrait, une focalisation sur le ressenti du *carguero*. Une démarche qui coïncide avec celle des artistes voyageurs français qui tentent d'évoquer l'aspect psychologique des porteurs, nous le verrons notamment avec François Roulin. Ce n'est peut-être pas un hasard si cette lithographie du *carguero* est choisie pour faire partie de l'album de « types » colombiens que Ramón Torres Méndez fait faire en 1850 à Paris<sup>39</sup>.

La production artistique autour du thème des *cargueros* est particulièrement riche si l'on tient compte des créations en dehors des frontières de la Grande Colombie. L'intense intertextualité qui existe entre artistes et voyageurs explique sans doute aussi la permanence d'intérêt pour ce métier. Après la thématique du portage au masculin, ce sont les images des femmes porteuses qui acquièrent une résonance majeure dans les récits de voyage francophones.

---

<sup>38</sup> Manuel María Paz participe en tant que cartographe à la plus importante expédition scientifique colombienne du siècle dont l'objectif était de mieux connaître le territoire national après sa désintégration de la Grande Colombie. Pour cette expédition qui a lieu entre 1853 et 1858, Manuel Maria Paz réalise 127 planches comportant des cartes, des paysages et des portraits. Voir G. Hernandez de Alba, *En busca*, op.cit.

<sup>39</sup> Les lithographies sont imprimées à Paris par Delarue puis éditées en 1878 dans le journal *La Reforma* de Bogotá. Voir E. Sanchez Cabra, *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987, p. 171 et B. González, *Ramón Torres Méndez*, op.cit.

## 2. L'apparition des porteuses

Depuis dès siècles, les femmes indigènes transportent des marchandises dans le cadre de leurs travaux domestiques non rémunérés. La recherche d'Elinor Burkett, qui se consacre aux femmes indigènes péruviennes du XIX<sup>e</sup> siècle, dévoile leur rôle déterminant dans l'économie et les échanges sud-américains<sup>40</sup>. Elle démontre en particulier le contrôle exercé par les Indiennes, qui ne travaillent pas comme domestiques dans les foyers espagnols, sur une partie importante de la préparation et la distribution d'aliments dans les villes andines. Alors que la plupart des Indiens sont forcés à travailler dans les mines et les champs dans les régions soumises à la *mita*, leurs femmes élèvent des poules, cultivent du maïs, préparent la nourriture puis transportent et vendent ces produits dans les marchés des villes, à fin d'augmenter le revenu familial<sup>41</sup>. Néanmoins, cette suractivité des femmes indigènes avait déjà démontré ses limites du temps de la domination espagnole. Les longs trajets entrepris par les mères et leurs enfants, chargés de marchandises, avaient causé la mort des progénitures, poussant les autorités espagnoles à interdire le transport des charges aux femmes indigènes<sup>42</sup>. Or, malgré l'ampleur de cette activité féminine en Amérique andine, son image picturale n'est devenue célèbre qu'après le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les récits de voyage l'ont rendue visible.

Ce sont les voyageurs européens qui s'intéressent d'abord aux femmes porteuses grande-colombiennes. Alexandre de Humboldt est le premier à signaler cette activité comme une preuve du sort dégradant qui était réservé aux femmes indigènes. Un passage du premier tome de la *Relation Historique* sur les Indiennes chayma, habitant la région de Cumana au Vénézuëla, influence particulièrement le regard de toute une génération de voyageurs. Humboldt débute sa description avec une phrase qui révèle ses convictions profondes : « L'état des femmes est chez les Chaymas, comme chez

---

<sup>40</sup> Elinor C. Burkett, « Indian women and white society : the case of sixteen century Peru », dans A. Lavrin, *Latin American Women, historical perspectives*, London, Library of Congress, 1978, p. 113.

<sup>41</sup> Les Indiens qui sont obligés de travailler pour la *mita*, loin de leur lieu d'habitat, se déplacent rarement sans leurs familles. Des documents de la région d'Otalvo en Équateur, démontrent le rôle des épouses dans la préparation d'aliments des maris qui travaillaient pour les *encomenderos*. Voir recherche sur les Indiens de l'Équateur de C. Caillavet, *Etnias del Norte, Etnohistoria e historia de Ecuador*, Quito, Casa Velasquez, 2000, p. 253.

<sup>42</sup> D'après les autorités péruviennes, les Indiennes provoquaient accidentellement l'étouffement de leurs propres enfants. Voir E. Burkett, « Indian Women », *op. cit.*, p. 113.

tous les peuples à demi-barbares, un état de privations et de souffrances. Les travaux les plus lourds sont leur partage»<sup>43</sup>. Puis il décrit une scène de retour de chasse qui devient célèbre et qui révèle l'activité quotidienne des femmes porteuses comme une intolérable preuve d'iniquité du couple indigène.

Lorsque nous vîmes les Chaymas revenir le soir de leur jardin, l'homme ne portoit rien que le couteau (machette), avec lequel il se fraie le chemin dans les broussailles. La femme étoit courbée sous un grand fardeau de bananes ; elle tenoit un enfant dans ses bras; deux autres étoient quelquefois placés au haut de la charge. Malgré cette inégalité de condition, les femmes des Indiens de l'Amérique méridionale m'ont paru, en général, plus heureuses que celles des sauvages du Nord<sup>44</sup>.

Ce portrait de femme surchargée à la chasse, sera repris avec des termes presque identiques par plusieurs voyageurs que nous découvrirons plus loin. Le premier voyageur à remployer le sujet de l'indigène porteuse dans l'iconographie semble particulièrement influencé par cette vision « d'inégalité de condition », dépeint par Humboldt chez les Chaymas<sup>45</sup>. Lorsque François Roulin débarque en 1823 en Colombie, il est en compagnie de Jean-Baptiste Boussingault et autres scientifiques recommandés à Bolivar par Humboldt. Mais les affinités entre François Roulin et Alexandre de Humboldt ne se limitent pas aux questions scientifiques. Examinons à présent quelques traits de la personnalité de cet artiste voyageur, avant d'approfondir les analyses sur son art.

François Désiré Roulin est un médecin physiologiste qui est aussi doué pour les analyses scientifiques que pour le dessin. En tant que jeune physiologiste passionné, il est en contact avec un petit cercle des savants parisiens : Arago, Cuvier et surtout Humboldt font partie des mentors qui le conseillent et l'équipent pour son voyage en Amérique du sud<sup>46</sup>. Embauché directement à Paris par le ministre de Bolivar, Antonio Zea, il arrive en Grande Colombie afin de contribuer à la création des instituts

---

<sup>43</sup> A. de Humboldt, *Relation Historique*, op.cit., 1814, vol. I, p. 473.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> François Désiré Roulin reçoit les conseils de Cuvier, d'Arago et de Brongniart lors des préparatifs pour son voyage en Grande Colombie. Jean-Baptiste Boussingault l'aide à rassembler les instruments de mesure, dont certains offerts par Humboldt. Ce dernier persuade François Roulin à poursuivre ses recherches en Grande Colombie. Voir M. Combes, *Pauvre et aventureuse bourgeoisie, Roulin et ses amis*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1929, p. 34-35.

scientifiques qui malheureusement ne voient jamais le jour à cause de la faillite de l'État<sup>47</sup>. Sans ressources, François Roulin devient portraitiste et parvient à rester pendant plus de deux ans en Amérique du sud<sup>48</sup>. Devant la situation critique du gouvernement, François Roulin travaille aussi pour des entreprises privées et obtient des missions scientifiques dans l'exploration des cours d'eau et l'exploitation des mines. En tant que peintre, il collabore avec les artistes locaux et continue à recevoir des indications précises de Humboldt, notamment sur la représentation réaliste de la nature<sup>49</sup>. Son parcours autodidacte ainsi que son intégration dans le milieu artistique local, a sans doute facilité son indépendance à l'égard des usages artistiques européens. En tant que voyageur français, François Roulin est aussi atypique. Le jeune docteur est parmi les rares voyageurs à entreprendre la traversée de l'Atlantique avec femme et enfant. Cette stabilité émotionnelle de père de famille épanoui, semble jouer sur sa vision des femmes indigènes. François Roulin incarne donc mal la « misère affective et sexuelle » que l'on a tendance à assigner au voyageur célibataire fin-de-siècle<sup>50</sup>. Mais à l'exception de son art et de sa vie conjugale, François Roulin partage plusieurs points communs avec les voyageurs de son époque : il fait partie d'une bourgeoisie très instruite qui arrive à peine à vivre de ses diplômes, comme nombreux universitaires français qui font face à l'adversité au lendemain de la défaite de Waterloo. Ce brillant scientifique est aussi un jeune idéaliste qui se marie en faisant des vœux d'amour et de pauvreté<sup>51</sup>. L'espoir d'améliorer sa situation financière est justement ce qui le décide à partir en Grande Colombie.

L'approche esthétique de François Roulin a quelque chose qui lui est propre et qui s'exprime avec des sentiments résolument novateurs par rapport aux artistes voyageurs européens et locaux. Ses *porteuses* se distinguent de son *alter ego* masculin du fait que son portrait comporte une meilleure précision dans la représentation du corps. L'aspect

<sup>47</sup> Francisco Antonio Zea participe à l'expédition botanique de Mutis puis dans le gouvernement de Bolívar. Il meurt en Angleterre en 1822, juste avant le départ de François Roulin, ce qui a dû compromettre encore la situation professionnelle de François Roulin en Colombie.

<sup>48</sup> Marguerite Combes reprend la correspondance du docteur Roulin en Colombie et décrit son période de portraitiste pour les riches créoles. Voir M. Combes, *Pauvres, op. cit.*, p. 56-60.

<sup>49</sup> L'allemand Albert Berg arrive en Colombie en 1848. Comme Louis de Rieux et François Désirée Roulin, il reçoit des instructions précises de Humboldt sur la représentation de la nature. Voir, S. Londoño, *Breve historia de la pintura en Colombia*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 75.

<sup>50</sup> Terme de Lucienne Frappier Mazur dans sa critique littéraire de l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini, « Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle », revue *Romantisme* n°85, 3<sup>e</sup> trimestre, Paris, CDU-SEDES, 1994, p. 101-102.

<sup>51</sup> Lors de la traversée de l'Atlantique, Jean-Baptiste Boussingault décrit François Roulin comme un « jeune médecin et savant physiologiste » qui « dessine très bien ». Faute d'argent, François Roulin n'a pas pu faire publier sa thèse qui portait le titre : *Recherches théoriques et expérimentales sur le mécanisme des attitudes et de mouvements de l'homme*. Voir M. Combes, *Pauvre, op. cit.*

esquissé observé dans les anatomies du *Passage du Quindio* par exemple, n'est plus à l'œuvre dans ses dessins des porteuses. Ces dernières se différencient également des représentations masculines précédentes, du fait qu'elles ne transportent plus de charges humaines adultes, même si certaines femmes semblent transporter des poids aussi lourds et volumineux que ceux de leurs collègues. Examinons à présent l'art révolutionnaire de François Roulin et son ascendance sur les autres artistes voyageurs.

*François Roulin, une représentation plus crédible de la femme indigène*

Quand François Roulin arrive en Grande Colombie, l'art local ne s'est pas encore forgé une identité propre. Il se limite à la représentation de thèmes religieux et aux portraits de personnalités créoles. Les gens simples et les thèmes populaires restent des « curiosités » exotiques révélant du goût pittoresque des voyageurs européens<sup>52</sup>. Les représentations des habitants métis et indigènes anonymes n'inspirent que bien plus tard les artistes locaux. Mais alors que François Roulin est le premier artiste voyageur à accorder une place importante à la représentation réaliste de la femme indigène, son art n'est pas exempt d'interrogations.

Les premières images exécutées par François Roulin des indigènes restent exceptionnellement réalistes pour l'époque. La gravure ci-après intitulée, *Marchande de Volaille. Mendiant. Manœuvre* (Figure 39), affiche les nouvelles proportions anatomiques qui se distinguent nettement des représentations traditionnelles des indigènes. Cette lithographie, publiée en 1824 dans le *Voyage dans la République de Colombia* de Gaspard Mollien, est pionnier dans son genre. La valeur novatrice de cette représentation des indigènes des hauts plateaux réside dans la tentative précoce d'interprétation véritable des traits indigènes. Dans cette composition simple à deux plans, François Roulin présente un couple d'indigènes de face avec au second plan, la figure d'un jeune garçon de profil, appelé *Manœuvre*. La simplicité de la composition, qui rappelle celle sans profondeur des images de « types » du pays, n'empêche pas l'audace.

---

<sup>52</sup> À travers le décor mural intérieur, Odile Nouvel-Kammerer analyse les représentations des pays lointains et la curiosité pour l'*Autre* sous l'Empire. Elle démontre la manière dont ces décors panoramiques, notamment sur les Incas, atténuent « l'étrange » des physionomies étrangères et « gommant » la part inquiétante des êtres exotiques. Voir O. Nouvel-Kammerer, « Images de l'autre dans les papiers peints panoramiques sous le Premier Empire réflexion sur les corps », p. 99-108 dans A-M. Granet-Abisset, *Image de soi, image de l'autre*, Grenoble, Publications de la MSH-ALPES, 2010.

Pour la première fois le couple d'indigènes occupe seul le devant de la scène et communique de face avec le spectateur. Contrairement aux gravures du siècle dernier, qui illustrent les différents habitants sud-américains avec les Indiens occupant toujours le fond de la composition<sup>53</sup>. Ce sont des visages impassibles aux silhouettes rapetissées et complètement couvertes, qui concentrent désormais l'attention. Si les corps de ces indigènes n'évoquent plus la sensualité, ni la poésie des habitants du nouveau monde, c'est parce que l'intention de l'artiste est ailleurs. Son attention se porte davantage sur l'altérité des traits physiques mais aussi sur le comportement du couple indigène. Une certaine hésitation se remarque dans le traitement des visages qui abandonnent les proportions idéalisées de la statuaire grecque, sans emprunter pour autant les véritables traits indigènes. C'est le cas des grands yeux en amande qui ne cessent de nous interpeller. François Roulin ne tente pas, en effet, comme ses collègues contemporains d'attribuer une quelconque beauté classique aux indigènes afin d'éviter de heurter l'esthétique des spectateurs. À l'inverse de ses prédécesseurs, il ne cherche ni à allonger ni à dénuder les corps exotiques. Il se garde même d'échanger leurs simples tenues par des costumes plus pittoresques ou cérémonieux. Avec *Marchande de Volaille. Mendiant. Manœuvre* (Figure 39), l'artiste se détourne de l'embellissement physique de l'indigène pour créer un portrait dénonciateur. Cette nouvelle approche, qui mélange une conscience sociale au réalisme anatomique, se lit dans la plupart des transcriptions indigènes du médecin voyageur.

Une ravissante aquarelle réalisée par François Roulin sur la place de Saint Victorin de Bogotá, conservée actuellement dans le musée du Banco de la República de Bogotá, permet d'observer de plus près cette porteuse indigène. La *Marchande de volaille* (Figure 39) de la gravure de François Roulin, émerge aussi de la *Place de St. Victorin à Bogotá* (Figure 40). Cette aquarelle semble avoir été réalisée la même année de la publication de *Marchande de Volaille. Mendiant. Manœuvre*, puisque l'artiste avait pris soin d'indiquer sur le fronton de la fontaine la date de son achèvement : le 26 mai 1824. Le texte qui précède cette date laisse suggérer le projet d'un récit illustré. L'inscription que l'on peut lire à l'aide d'une loupe : « *Voyage Pittoresque en Colombie achevé à Bogotá par F. Roulin* », semble indiquer à la fois la signature de l'artiste et le titre d'un

<sup>53</sup> Voir gravures de la *Relación histórica del viage a la América Meridional* de Juan et Ulloa, sur les différents habitants de Quito, où figure un couple d'indigènes portant des charges et un enfant. Il s'agit de l'édition publiée à Madrid en 1748, p. 378, planche XIII. La même gravure apparaît dans la traduction française, J. Juan et A. de Ulloa, *Voyage historique de l'Amérique méridionale*, publiée à Paris en 1752, vol. I, p. 230

ouvrage qui ne voit jamais vu le jour<sup>54</sup>. Mais revenons sur l'organisation spatiale de la *Place de St. Victorin à Bogotá* (Figure 40) afin de mieux comprendre le rôle de la porteuse de Roulin.

Dans cette composition horizontale divisée en trois plans, la humble porteuse occupe le centre du tableau. Alors que le dernier plan évoque le paysage andin avec les montagnes et les toitures en terre cuite, le deuxième plan met en scène une majestueuse fontaine entourée des pittoresques personnages, dont deux femmes en tenue des créoles qui portent des jarres à côté de deux indiens aux ponchos rayés. La représentation embellie de cette fontaine mérite notre attention d'autant plus que les artistes locaux représentent plus tard ce monument de Bogotá, mais dans des proportions beaucoup plus simples. La différence est d'ailleurs visible dans le tableau à l'huile de Luis Nuñez, *Plazoleta y Fuente de San Victorino* (Figure 41), réalisé un quart de siècle plus tard. L'aspect de la fontaine y est moins élaboré quoique sans doute plus fidèle. Quant au premier plan, occupé par les trois personnages qui s'éloignent de la fontaine et deux équidés, il concentre le plus important travail de précision de l'artiste. L'indigène porteuse et le cavalier entretiennent d'ailleurs toute la tension du tableau. La force qui se dégage du cheval qui cambre ainsi que l'élégance vestimentaire du cavalier ne font qu'accentuer les contrastes par rapport à la l'humilité de l'Indienne avec la cage à poules ligotée sur son dos. Par l'emplacement de l'indigène porteuse de face, l'artiste impose encore sa place privilégiée dans la composition. Mais c'est son aspect mélancolique, avec le regard porté vers le sol, qui retient l'œil du spectateur et cela même si la scène globale transmet une sensation de vie quotidienne plutôt heureuse et paisible. L'usage de la couleur dans cette aquarelle facilite enfin la différenciation des accessoires vestimentaires. « La manta » bleu qui ressort du poncho de la porteuse permet d'identifier sa silhouette à celle d'une femme, identification qui reste plutôt confuse dans la lithographie monochrome de Roulin.

---

<sup>54</sup> Le livre publié à Paris en 1865 par François Roulin, *Histoire naturelle et souvenirs de Voyage*, constitue une description scientifique des animaux et des plantes plutôt qu'un récit de voyage. La préface de cet ouvrage fait ressortir l'homme de science plutôt que l'artiste. François Roulin insiste aussi sur l'importance de « former l'esprit des jeunes gens » notamment par l'usage des « mots techniques ». Il souligne également sa différence par rapport aux récits de voyages classiques où les auteurs cherchent une « lecture attachante » et à « meubler la mémoire » des lecteurs. Voir F. Roulin, *Histoire naturelle et souvenirs de voyage*, Paris, J. Hetzel, p. XVIII.



(Figure 40)

Détail de la *Plaza de San Victorino en Bogotá*, 1826  
François Desiré Roulin, Aquarelle sur papier

Musée Banco de la Republica, Bogotá

Traduire le plus réellement possible le physique des indigènes est mieux mis en évidence dans les croquis d'étude, les *Indiens* (Figure 42) de François Roulin. Ces esquisses de porteuses indiennes des terres chaudes n'étaient pas destinées à être publiées. Elles transposent donc mieux les véritables intentions de l'artiste, d'autant plus que, contrairement à ses gravures, elles n'ont subi aucune intervention extérieure. Ces silhouettes indiennes réalisées à la plume sont le meilleur témoignage de sa recherche artistique autour de la figure exotique. S'appliquant à traduire les vraies physionomies des indigènes, François Roulin choisit d'évoquer des silhouettes dénudées aux torsos trop maigres et aux seins tombants. Seulement, même dénudés, les corps indigènes du docteur Roulin n'ont aucune intention de plaire. Ils traduisent simplement les habitudes culturelles des tribus indigènes de terres chaudes, observés *in situ* par l'artiste pendant ses excursions. À ce titre, le retour du motif de l'Amérindienne aux seins pendants dans l'iconographie mérite notre attention.



Depuis les gravures des vieilles Tupinambas et des Indiennes de Cumaná de Bry, les artistes n'avaient plus eu recours à ce signe féminin de décrépitude physique<sup>55</sup>. Il est intéressant de noter le déplacement symbolique de cette caractéristique anatomique qui, au XVI<sup>e</sup> siècle est associée au cannibalisme amérindien, la plus extrême des dégénérescences sauvages aux yeux des voyageurs européens<sup>56</sup>. Dans les *Indiens* (Figure 42) de François Roulin, ce signe d'anomalie anatomique se transforme en expression d'exploitation physique des femmes indigènes. Les seins tombants n'apparaissent plus comme une tare, ni comme un signe de transgression morale, mais plutôt comme un « emblème de résignation » qui, dans l'art de François Roulin, n'engendre pas fatalement une laideur au corps féminin<sup>57</sup>. Bien au contraire, une harmonie corporelle liée à une certaine dignité ressort de ces silhouettes dans l'effort. Concernant les visages, l'effort de traduction sincère des traits anatomiques amérindiens est aussi notable : petits yeux en amande, pommettes saillantes et coupe de cheveux arrondies, sont toutes des caractéristiques physiques qui rendent ces figures plus crédibles et semblables aux ethnies des régions chaudes. Il était pourtant osé d'esquisser les véritables traits des indigènes et encore plus rare avec le regard bienveillant de François Roulin. Son art est, en effet, le seul qui évoque avec harmonie et douceur les silhouettes des femmes indigènes tout en affichant la fatigue et la lourdeur de leurs tâches quotidiennes. Tantôt à l'opposé des gravures de Bry sur les femmes Tupinambas, tantôt à l'autre extrême de l'art de Collignon avec ses *Nymphes* aux proportions parfaites, la représentation de la femme exotique est réinventée avec les Indiennes de François Roulin. L'art de cet artiste amateur ne dédaigne plus l'aspect sauvage de ses sujets d'étude mais ne cherche pas non plus l'appel au sens pour plaire. Ces notions chères aux voyageurs ne sont plus à l'œuvre dans l'art de François Roulin.

À côté des portraits réalistes des indigènes, François Roulin poursuit la réalisation des esquisses plus classiques et notamment lorsqu'il s'agit de représenter sa femme et les représentants de la communauté créole. Du fait que le croquis de *Madame Roulin à*

<sup>55</sup> Voir Figure 3, la gravure *Cuisson des parties grillées. Vieilles aux seins pendants* de Théodore de Bry. Les tribus cannibales Tupinambas habitaient entre l'embouchure du fleuve Amazone et la région de Sao Paulo. L'auteur se base sur le récit de Hans Staden, prisonnier des Tupinikins durant neuf mois. Voir aussi *L'Indienne de la Province de Cumaná*, au seins tombants, dans *Grands Voyages*, vol. IV, *L'Histoire du Nouveau Monde*, de Jérôme Benzoni, publiée en 1594. Ce récit relate le voyage de Benzoni dans les possessions espagnoles entre 1541 et 1556. Voir B. Bucher, *La sauvage aux seins pendants*, *op.cit.*, p. 57, 78-85.

<sup>56</sup> Bernadette Bucher démontre le sens implicite des seins tombants dans l'iconographie sur les femmes Tupinambas et l'imbrication symbolique avec le refus du cannibalisme par les Européens. B. Bucher, *La sauvage*, *op.cit.*, p. 55-85.

<sup>57</sup> Terme utilisé par le critique d'Art Edmond About pour décrire « les attitudes de travail » se référant aux Glaneuses de Millet, lors de l'exposition en 1857. E. About, *Nos Artistes*, *op.cit.*, p. 107.

*Bogotá* (Figure 43) impose la comparaison avec ceux des indigènes, il montre un processus dichotomique de construction d'identités. L'esquisse de Madame Roulin avec le respect des proportions classiques, s'oppose d'emblée à celui fait des *Indiens* (Figure 42). Dans l'art de Roulin, la « différence » et la dissemblance affirment « l'identité »<sup>58</sup>. Ce rapport entre la différence et l'identité rend justement cette esquisse de la femme de l'artiste et de son enfant si intéressante. *Madame Roulin à Bogotá* exprime d'autre part, l'admiration inébranlable de l'artiste pour sa femme, qui meurt d'ailleurs assez jeune<sup>59</sup>. La personnalité de cette femme, amoureuse, résignée mais déterminée à suivre son mari dans les expéditions les plus lointaines, est admirée par l'entourage de son mari. Humboldt dit de Manette Roulin : « il y a quelque chose de touchant dans le courage de cette jeune femme »<sup>60</sup>. D'autres voyageurs comme Jean-Baptiste Boussingault, soulignent plutôt l'élégance de son allure, nous verrons plus loin. Le croquis au crayon de Manette et Louis Roulin dans un intérieur de Bogotá, traduit dans un langage académique les sentiments d'une très haute estime conjugale. Montrer sa femme dans son espace domestique, brochant avec son enfant, constitue la pose la plus digne pour une épouse de son rang. Sa concentration partagée entre le travail d'aiguille et la surveillance maternelle, symbolise les meilleures vertus féminines de l'époque. François Roulin a réussi ainsi à souligner l'esprit laborieux, modeste et fidèle de sa femme. Sa beauté à la grecque n'est donc qu'un des multiples hommages que l'artiste a voulu rendre à sa femme. Ces scènes d'intérieur, copies de l'esthétique européenne, constituent un langage partagé par les artistes locaux pour la réalisation des portraits de femmes créoles.

Ramón Torres Méndez peint une élégante créole de Bogotá dans un intérieur qui pourrait représenter n'importe quel appartement bourgeois de Paris. *Interior Santafereno* (Figure 44) ne comporte, en effet, aucun élément authentique des usages domestiques colombiens. Si l'on s'attarde sur l'allure de la femme au teint laiteux, avec sa robe à tournure et son demi-chignon, elle n'évoque rien de local. Suivant la logique dichotomique de Roulin, le renversement est net dans la composition de cette scène d'intérieure par rapport aux représentations que Ramón Torres Méndez réalise des paysans métis. *Ollero de Tocancipa* (Figure 45) par exemple, ose des angles

<sup>58</sup> Extrait d'une réflexion philosophique et ethnologique sur la construction de l'autre par Jean-Pierre Desmoulin, dans *Entre le même et l'autre, le devenir du sujet dans la migration culturelle*, Paris, Autoédition, 2009.

<sup>59</sup> Manette Roulin meurt à Paris en 1837 à l'âge de quarante deux ans. Voir M. Combes, *Pauvre, op.cit.*, p. 128.

<sup>60</sup> Ibidem, p.33.

d'approche surprenants et des proportions inattendues, qui démontrent une démarche picturale libérée des canons et de formalités européennes<sup>61</sup>. Un peu comme si la figure indigène ou métisse autorisait les innovations artistiques que les portraits des femmes créoles paralysaient. Cette dichotomie artistique domine donc autant chez les artistes voyageurs européens que chez les locaux. Une affinité des visions qui s'explique sans doute par les nombreux liens entretenus entre les voyageurs français et les locaux<sup>62</sup>.

Mais l'exploit du médecin voyageur n'est pas seulement d'avoir osé des portraits sincères de couples indigènes inconnus. Il réussit surtout à publier rapidement ses dessins dans le *Voyage dans la République de Colombia* de Gaspard Mollien. Sept gravures en acier comportant des indigènes grand-colombiennes sont ainsi publiées en 1824 à Paris. À l'inverse d'autres artistes voyageurs qui buttent sur des difficultés pour publier, François Roulin semble bénéficier de relations pour faire connaître son talent<sup>63</sup>. Il profite surtout de la notoriété de son compatriote Gaspard Mollien qui est déjà un chroniqueur à succès<sup>64</sup>. Son récit illustré connaît d'ailleurs plusieurs publications et traductions, malgré le coût élevé du livre en deux volumes. Cependant, deux ans après la première publication à Paris, des extraits polémiques sont publiés dans le journal de Bogotá. Les journalistes colombiens acceptent mal les critiques émises par l'auteur sur Bolivar et sur les villes du pays<sup>65</sup>. Gaspard Mollien ose, en effet, évoquer la faible éducation reçue en Europe par le *Libertador* et définit ses techniques de guerre en embuscades, ce qui assimile le héros national à un simple *guérillero*. Gaspard Mollien dépeint aussi la saleté et la pauvreté des villes comme Carthagène et Guayaquil, sans

---

<sup>61</sup> Ramòn Torres Méndez produit un des portraits les plus originaux d'Indien porteur vu des dos, *Ollero de Tocancipà*. Il s'agit d'une petite aquarelle qui est actuellement conservée au Banco de la República de Bogotá. Voir figure 45.

<sup>62</sup> Ramòn Torres Méndez suit ses premiers cours de gravure avec le Français Antoine Lefèvre qui arrive en 1837 à Bogotá. Le diplomate et photographe Baron Gros, qui remplace Auguste Le Moine au poste de Chargé d'affaires en Colombie (1839 et 1843), invite l'artiste autodidacte à perfectionner ses études en France. Malheureusement, Torres Méndez doit refuser l'offre. Comme son prédécesseur, le Baron Gros pratique la peinture et s'intéresse en plus à la photographie. Il introduit le daguerréotype à Bogotá. *Calle del Observatorio, Bogotá 1842* et *Vue de la Cathédrale*, font partie des premières plaques métalliques réalisées en cuivre avec pellicule d'argent en Grande Colombie. Voir P. Moreno de Angel, *El Daguerrotipo en Colombia*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 2000, p. 68.

<sup>63</sup> Il existe une correspondance entre l'artiste José Manuel Groot et l'aquarelliste anglais Joseph Brown qui atteste des difficultés pour publier leurs dessins à Londres. Voir *El Dia*, Bogotá, N° 136, septembre 25 de 1843. Cité par E. Sanchez, *Ramon Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987, p. 23.

<sup>64</sup> En 1818, Gaspard Mollien publie *Découverte des sources du Sénégal et de la Gambie* précédé d'un récit inédit sur le naufrage de la Méduse. Cet ouvrage est édité en 1820 avec quatre gravures sur cuivre et en plusieurs langues. Il est réédité en français par A. Bertrand en 1822 puis par C. Delagrave en 1889.

<sup>65</sup> La *Gaceta de Colombia* du dimanche 6 août 1826, journal hebdomadaire de Bogotá, souligne le portrait peu glorieux que Gaspard Mollien transmet des villes et des acteurs politiques créoles. Voir C. Reyes, *El Viaje de Gaspard-Théodore Mollien por la Republica de Colombia en 1823*, Bogotá, Colcultura, 1992.

rappeler aux lecteurs les dégâts des guerres d'indépendance<sup>66</sup>. Les signalisations dévalorisantes sur le *libertador* et le manque de références sur l'histoire récente du pays, suscitent d'autant plus de critiques qu'il était suspecté d'espionnage<sup>67</sup>. En revanche, les citations de Gaspard Mollien sur les femmes rencontrées sont plutôt bienveillantes. Les descriptions sur « la délicatesse » des traits, « la main jolie » et le pied « extrêmement petit » des femmes des pays chauds ont certainement contribué au succès de son récit. Une deuxième édition est réalisée en 1829 par l'éditeur parisien Arthus Bertrand, sans compter les nombreuses traductions<sup>68</sup>. Fait surprenant mais courant à l'époque, le *Voyage dans la République de Colombia* n'est pas publié en Amérique du sud avant 1992<sup>69</sup>. Est-ce à cause des polémiques suscitées ? Probablement.

#### *Réalisme et illisibilité sexuelle*

En même temps que *Marchande de volaille, mendiant. Manœuvre* (Figure 39) diffuse à large échelle une nouvelle image des femmes indigènes grande-colombiennes, elle perpétue d'autres ambiguïtés qui restent souvent à l'œuvre dans l'approche identitaire de l'*Autre*. L'équivoque surgit d'abord de l'identité sexuelle confuse des personnages, qui n'est pas seulement entretenue par l'illisibilité corporelle des indigènes. Malgré l'intitulé très précis de *Marchande de Volaille, Mendiant. Manœuvre*, qui permet de restituer le statut et le genre des trois personnages représentés, une réelle confusion

<sup>66</sup> En parlant de Guayaquil, Gaspard Mollien affirme : « les rues sont étroites, bien plus obscures que celles de Carthagène et même beaucoup plus sales ». Carthagène apparaît aussi lugubre et sale dans le récit du voyageur. Voir G. Mollien, *Voyage, op. cit.*, vol. II, p. 128 et vol. I, p. 14.

<sup>67</sup> *La Gaceta de Colombia* du 27 mars 1825, souligne le fait que des voyageurs comme Gaspard Mollien, ne sont pas arrêtés en Colombie malgré leur comportement suspect. La position de la France lors de la chute de l'Empire espagnole, rend la situation des Français délicate en Amérique du sud. L'invasion de l'Espagne par Napoléon (1808) et l'emprisonnement de Ferdinand VII, sont encore dans l'esprit des révolutionnaires sud-américains. Après les guerres d'indépendance (1818-22), les prétentions impériales de la France suscitent encore des soupçons auprès des visiteurs français, traités d'« agentes afrancesados ». Voir W. Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, Juan Agustín Guerrero, Quito, Ediciones del sol, 1981, p. 15.

<sup>68</sup> *Voyage dans la République de Colombia* est publié à Paris en 1824, dix ans après l'*Atlas Pittoresque* de Humboldt. Le succès de ce récit se traduit par les nombreuses éditions et traductions qui s'en suivent. Il est traduit en anglais par G Schulze à Londres, la même année de sa parution. Une année après, le *Voyage* connaît deux traductions en allemand, l'une publiée à Leipzig par Becker et l'autre éditée à Berlin par F. Schoel. Il est traduit en italien en 1825 puis en 1830. Il existe aussi une traduction en hollandais publiée à Dordrecht par Bruggemans en 1825 ainsi qu'une traduction suédoise qui date de 1826.

<sup>69</sup> Le ministère de la culture colombien réédite ce récit de voyage en 1992.

persiste. Les rares éléments anatomiques visibles de la *marchande* et du *mendiant*, à savoir, le visage, les mains ou les pieds, ne permettent pas de distinction particulière. Quant aux vêtements, ils déroutent même l'œil connaisseur qui reconnaît le port du petit chapeau par dessus la mantille, comme le costume distinctif des femmes de la *Cordillère*, mais doute devant le *mendiant* assis, qui porte exactement la même tenue que la *marchande* debout.

L'image de l'indigène porteuse de Roulin est entièrement dépouillée de ses attributs féminins traditionnels. Elle ne porte ni la longue chevelure détachée de la « Vénus céleste », ni les longues tresses des indigènes des hauts plateaux<sup>70</sup>. Le fait de couvrir la presque totalité de son corps avec un poncho, augmente encore la sensation de pesanteur et participe visuellement à l'effacement définitif de ses attributs sexuels. Ce changement de style est saisissant par rapport à la nudité sculpturale des nymphes sud-américaines dont l'identité sexuelle était clairement différenciée par rapport à celle de leurs *alter égos* masculins<sup>71</sup>. À travers le nouveau regard de François Roulin, une silhouette féminine asexuée prend la relève couverte des tissus épais des ponchos délavés. Le choix de la *ruana* ou du poncho rappelle d'ailleurs la réalité monotone et misérable des indigènes alors que leur regard résigné accentue l'aspect mélancolique d'un peuple vaincu<sup>72</sup>. Il faut toutefois rappeler que cette épaisse couverture généralement tissée en laine reste longtemps la tenue la plus portée par les habitants de la Grande Colombie et ceci, sans rapport avec le rang social. Des *ruanas* plus ou moins travaillées, avec des doublures ou des tissus plus ou moins fins, existaient pour toutes les bourses. Le poncho rayé du cavalier de la *Place de St. Victorin à Bogotá* (Figure 40) est un exemple précis de *ruana* élaborée. Or, le choix vestimentaire de la *ruana* avec son usage unisexe n'explique pas seul l'ambiguïté des personnages dans ce dessin. Le manque de différenciation sexuelle est aussi corporel et notamment lorsque l'on considère les attitudes et les traits efféminés du visage du *mendiant* assis. Est-ce le crayon amateur du jeune médecin qui justifie ce phénomène? Comment expliquer ce

---

<sup>70</sup> Le terme de « Vénus céleste » qualifie, selon Kenneth Clark, les représentations où la femme apparaît avec les proportions idéalisées de l'Art grec ancien. La « Vénus céleste » s'oppose à la « Vénus naturalis », à la fois dans les proportions du corps et dans l'esprit, ce dernier étant toujours maîtrisé et équilibré. Voir K. Clark, *Le Nu*, Paris, Hachette, 1998.

<sup>71</sup> On se réfère aux gravures de Collignon, mais aussi à celles bien plus ancienne et connues des Bry.

<sup>72</sup> La *ruana*, est un des articles les plus échangés dans le commerce local. Vers le milieu du siècle les différences sociales s'affichent entre les gens qui portent la *ruana* et ceux qui portent le costume européen. Sur le vêtement des paysans et la *ruana* voir article d'O. Fals Borda, « Notas sobre la evolución del vestido en la Colombia central » Bogotá, Junio, 1953, p.142.

fait paradoxal de l'art de François Roulin qui intensifie la confusion du genre alors que progresse le réalisme dans l'interprétation de l'anatomie?

Evidemment, les limites techniques rencontrées par François Roulin n'expliquent pas à elles seules, toute l'ambiguïté qui apparaît dans *Marchande de Volaille*, *Mendiant*, *Manœuvre* (Figure 39). La preuve en est, aucun problème d'identification de genre n'existe lorsque l'on observe ses portraits de femmes créoles. Dans *Dame de Cordillère* et *Dame des plaines* (Figure 46), nous observons l'extrême féminité de la dame créole de droite, avec sa délicatesse des traits du visage et sa chevelure très élaborée. Cette créole, qui porte si fidèlement la mode vestimentaire de femmes européennes, arbore d'ailleurs une multitude de détails fleuris qui accentuent clairement son caractère féminin. Quant aux pieds, ces extensions anatomiques à connotation hautement sensuelle dans ce siècle, ils sont l'objet d'une attention toute particulière. Le contraste est même surprenant entre la finesse du pied de la *Dame des plaines* (Figure 46) par rapport à l'épaisseur de ceux de la *Marchande* indigène (Figure 39). Inversement, aucune distinction n'est visible entre les pieds massifs de l'indigène et ceux de son compagnon ; tout comme il n'existe pas de différence anatomique entre les mollets de la *Marchande de volaille* (Figure 39) et ceux de l'Indien de la plaine de Bogotá. Dans *Indiens de la plaine de Bogotá* (Figure 47), ce sont encore des détails externes, comme la barbichette de l'Indien ou l'enfant porté, qui atténuent l'ambiguïté sur l'appartenance sexuelle des personnages. Cette ambivalence qui existe seulement entre les sujets indigènes de François Roulin met pourtant en valeur la femme indienne. En d'autres termes, par ce manque de différenciation physique l'artiste suscite une réflexion plus profonde autour de la femme indigène et son sort.

Au delà de l'aspect physique des indigènes, il apparaît d'autres éléments graphiques qui soulignent l'ambivalence de ces portraits. Il s'agit notamment des attitudes de personnages qui préfigurent des comportements équivoques et qui se lisent autant dans les regards que dans les poses. Dans *Marchande de volaille*, *Mendiant*, *Manœuvre* (Figure 39), les regards interpellent car malgré leur hardiesse à fixer le spectateur, ils transmettent davantage la fatigue et la lassitude des indigènes. Mais ces expressions d'impuissance se lisent mieux chez le *mendiant* assis puisque la *Marchande*, elle, reste debout, comme prête à poursuivre sa lourde tâche. L'énergie physique et le courage ressortent donc davantage de la figure féminine, qui accapare les gestes de force et d'initiative avec le jeune homme au fond. Cette évidente inversion des rôles traditionnels du couple se lit aussi à travers la composition spatiale de manière

symbolique<sup>73</sup>. En allant à l'encontre des portraits traditionnels de couples indigènes où l'homme garde la position debout et la femme la place au sol, François Roulin exprime la volonté de dissoudre la hiérarchie traditionnelle homme/femme<sup>74</sup>. Cette sensation de « distension du couple » devient évidente dans *Indiens de la plaine de Bogotá* (Figure 47) où les indigènes ne sont pas seulement placés sur des plans distincts, leurs regards restent diamétralement opposés, ce qui traduit une absence totale de communication.

Dans cette logique de dévalorisation relative de l'homme indigène, la mise en page et les sous-titres jouent un rôle déterminant. Le sous-titre participe insidieusement à la dissolution symbolique du couple indigène. Avec l'intitulé *Marchande de volaille, mendiant. Manœuvre*, la profession de *marchande* défait le lien entre la femme et le *mendiant*, malgré des allures et vêtements quasi identiques. Alors que le signalement de *mendiant* va jusqu'à supprimer l'homme indigène. Ce dernier étant ravalé à l'état de mendiant, il est privé de tout pouvoir sur ses « biens » symboliques dont principalement sa femme. Le qualificatif de *Mendiant* pour le seul indigène mûr de la gravure surprend d'autant plus que les déplacements des populations indigènes envers les villes, sont bien connus des voyageurs<sup>75</sup>. Du point de vue des lecteurs, ne pas nommer le couple indigène est une manière de suggérer la disponibilité de la femme, qui apparaît en tant que célibataire. En même temps, par l'effet de contraste qui en résulte, l'image de la femme *marchande de volaille* apparaît non seulement plus courageuse mais également plus indépendante. Or, l'image de la femme indigène forte et libre qui émerge des dessins de François Roulin n'est pas seulement une tentative picturale destinée à magnifier son image. L'opposition homme/femme dans l'art de Roulin facilite la construction des images et identités. Suivant cette logique, l'image de l'homme indien résulte plutôt controversée.

#### *Pauvreté et insensibilité indigène*

Chez François Roulin, les traits qui valorisent la figure de la femme porteuse tendent à abaisser l'image de son compagnon. L'impassibilité, l'apathie, comme la laideur et la pauvreté sont des idées soulignées par l'art, qui affectent différemment le couple

---

<sup>73</sup> Terme qui fait référence au titre du livre de Françoise Héritier, *Masculin-Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

<sup>74</sup> Voir la fameuse lithographie, *Les Tortilleras* gravée par Pierre-Frédérique Lehnert et dessinée par Carl Nebel. Dans C. Nebel, *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, Moench, 1836.

<sup>75</sup> Voir plus loin la gravure d'Edouard Riou sur les *Indios de Mocoa*, qui apparaît dans la revue *Le tour du Monde*, 2<sup>e</sup> semestre, 1789. Lors de ce voyage Edouard André décrit sa rencontre avec les indigènes porteuses.

indigène. Ainsi que la pose et le statut de la *marchande* dévoilent l'indolence et insensibilité de son compagnon, l'emplacement de *Marchande de volaille. Mendiant. Manœuvre* (Figure 39) dans le récit de Gaspard Mollien, montre la volonté d'assimiler l'homme indigène aux acteurs les plus insignifiants de la société grande-colombienne. Le texte qui accompagne le dessin de François Roulin décrit justement les mendiants de Bogotá :

Une plaie affreuse afflige Bogotá ; le samedi, les pauvres s'y précipitent comme dans une place prise d'assaut : ils assiègent toutes les portes, et, pour que la pitié les ouvre, ils cherchent à attendrir par la vue des infirmités les plus dégoûtantes ; des vieillards, conduits par des enfans, forment des groupes nombreux, qui toute la journée obstruent les rues et le seuil des maisons<sup>76</sup>.

Alors que l'auteur n'établit aucune relation directe entre les mendiants et les indigènes de la gravure, la lithographie *Marchande de Volaille. Mendiant. Manœuvre* (Figure 39) apparaît à côté de cette description sur les pauvres assaillant Bogotá. La tentation d'association entre l'un et l'autre est d'autant plus forte que la description des mendiants reste peu précise. La seule indication sur cette « plaie affreuse » qui envahit Bogotá, est le fait qu'il s'agit « des vieillards, conduits par des enfans »<sup>77</sup>. Aucune indication n'est d'ailleurs relevée sur l'origine ethnique des mendiants. S'agit-il d'Indiens uniquement ? Pourtant, les esclaves noirs affranchis comme les hommes métis et créoles tombaient aussi dans la mendicité dans ces temps des guerres et révolutions. Est-ce la ressemblance physique des porteurs indigènes avec les mendiants de Bogotá qui fait placer ce dessin des indigènes dans cette page précise ? Dans le regard des voyageurs la pauvreté des indigènes semble effectivement se confondre avec celle des mendiants. Le changement de titre dans les publications ultérieures tend à le confirmer cette vision : dans la traduction en espagnol, réalisée d'après l'édition italienne de 1830, le titre est désormais *Vendedoras de Pollo* ou *Vendeurs de volailles*, le mot *mendiant* n'apparaissant plus<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> G. Mollien, *Voyage, op.cit.*, vol. I, p. 270.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Voir M. Deas, E. Sánchez et A. Martínez, *Tipos y costumbres, op. cit.*, p. 40.



La confusion entretenue entre indigènes et mendiants révèle aussi les sentiments de rejet à l'égard de la pauvreté. Si les réactions des lecteurs devant *Marchande de Volaille. Mendiant. Manœuvre* ne sont pas connues, l'appréhension que provoquent les images des indigènes est dévoilée dans la correspondance d'un voyageur anglais. Exactement dix ans après la parution des indigènes de François Roulin, le peintre voyageur Joseph Brown, fait connaître son sentiment sur la question. Lors d'une commande passée auprès de l'artiste colombien José Manuel Groot, Joseph Brown lui demande davantage de dessins sur les tenues des créoles plutôt que d'images sur « esos Fuqueneses »<sup>79</sup>. Cette évocation péjorative des habitants du village bien connu de Fuquené, peuplé majoritairement d'indigènes, faisait probablement allusion à un tableau réalisé par José Manuel Groot sur des Indiens. Cette correspondance entre artistes traduit leurs véritables sentiments vis-à-vis de la représentation non embellie des indigènes et par extension, de la misère, une attitude qui est probablement partagée par la plupart des habitants créoles.

Des sentiments similaires existent en France au sujet de la représentation artistique de la pauvreté. Une véritable répulsion à l'égard de ce qui est humble et désordonné apparaît dans les propos du critique d'art Lagenevais lorsqu'il traite du « gamin de Paris » dans la peinture, au Salon des artistes de 1849 :

Le gamin de Paris est un type qui ne devrait tenter aucun artiste. Il est généralement laid, petit, malingre ; ses facultés intellectuelles ne sont développées qu'aux dépens du corps le plus chétif. De plus, dans notre boue immonde, la pauvreté est repoussante, et les haillons sont affreux. Puisque M. Leleux aime les guenilles, je lui conseille de s'en tenir à celles d'Espagne et d'Orient, là au moins un soleil splendide les empourpre et dore la misère.<sup>80</sup>

L'art du milieu du siècle se limite à certains sujets, ceux considérés beaux et nobles par la plupart des écoles d'art, des critiques et des acheteurs bourgeois. Ces réactions de Lagenevais, qui dévoilent sa peur de la misère et notamment de celle qui n'est pas

---

<sup>79</sup> Extrait d'une lettre de J. Brown à J.M. Groot du 10 août 1832. Dans G. Giraldo Jaramillo, *Don José Manuel Groot*, 1957, Bogotá, Editorial ABC, p.134-135.

<sup>80</sup> Phrase de F. de Lagenevais, lors du Salon de 1849 et parlant d'un tableau d'Adolphe Leleux sur un gamin de la rue parisienne. Voir F. de Lagenevais, *La Revue des deux mondes*, du 15 août 1849, p. 575.

exotique, sont publiées dans *La Revue des deux mondes*. Au milieu du siècle, les réactions les plus vives proviennent souvent du public des connaisseurs. Ces déclarations sont intéressantes aussi car elles montrent comment l'illustration de la pauvreté pouvait devenir acceptable sous sa forme exotique : comme si le caractère lointain des sujets miséreux pouvait embellir et légitimer les formes....Le drame humain était sans doute d'autant moins difficile à observer qu'il était éloigné géographiquement. C'est pourquoi le critique conseille à l'artiste de choisir au moins les haillons « d'Espagne et d'Orient, là au moins un soleil splendide les empourpre et dore la misère »<sup>81</sup>. Cette logique de prise de distance est similaire à celle qui prévalait sur les images érotiques, comme nous l'avons vu plus haut.

Dans ce contexte réactionnaire, le regard de François Roulin devient révolutionnaire. L'artiste voyageur dessine, en effet, une pauvreté qui malgré le « soleil splendide » continue à peser lourdement sur les indigènes. Il ose montrer la face cachée de l'idylle, la où le spectre de la misère plane sur les ethnies recomposées. L'avant-gardisme de *Marchande de Volaille. Mendiant. Manœuvre*, (Figure 39) n'est donc pas garant de popularité, ni en Grande Colombie, ni en Europe. Au contraire, l'anticipation des réactions de dégoût parmi le public des lecteurs explique probablement la présence simultanée d'images plus pittoresques, avec des tenues élégantes de femmes créoles. *Dame de Cordillère et Dame des plaines* (Figure 46) devait plaire davantage. Les effets fluides des fins tissus attiraient certainement plus les lecteurs que les matières épaisses et monotones des vêtements des indigènes. Ce type d'images qui se focalise sur les belles tenues des femmes créoles est d'ailleurs la plus reproduite et recherchée par les artistes et voyageurs. Le vénézuélien Carmelo Fernandez, mais aussi les artistes européens comme Rugendas, produisent des images des « types », les plus achetées en Grande Colombie<sup>82</sup>. Cet intérêt pour les vêtements des dames sud-américaines est visible aussi sur le plan littéraire. Dans son *Voyage dans la République de Colombia*, Gaspard Mollien s'attarde volontiers sur la description des allures créoles et délaisse celles moins attirantes des indigènes. *Dame de Cordillère et Dame de plaine* (Figure

---

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> À Quito, au milieu du siècle, le commerce des images de « types » du pays semble avoir été particulièrement rentable. L'étude d'Alexandra Kennedy-Troya cite la recherche d'images avec des costumes vestimentaires du pays par le diplomate brésilien Lisboa, lors de son séjour en 1853. Ses témoignages décrivent l'abondance de fausses images et notamment des artistes qui se faisaient passer pour les fils du grand peintre équatorien, Antonio Salas.

46) fait d'ailleurs partie des images choisies pour décorer une des premières cartes publiées de la Grande Colombie dans la *Historia de Colombia* de Alexis Eym<sup>83</sup>.

L'approche plus sensible de François Roulin traduit enfin une certaine sérénité émotionnelle. L'injustice envers les communautés indigènes et notamment à l'égard des femmes, n'avait jamais été aussi nettement soulignée dans l'art. Toutefois, ni la mélancolie des regards, ni le réalisme des traits, ni même les vêtements délabrés, n'expriment la laideur que l'on peut trouver dans les caricatures de l'époque. En dépit du physique disgracieux des personnages féminins et de l'évocation de la misère, le docteur Roulin n'évoque aucun vice « moral ». La gestuelle comme les regards de ces femmes porteuses ne comportent aucune conduite vicieuse, bien au contraire, dans ces portraits de couples, ce sont elles qui arborent les gestes de courage et de douceur. À travers ce nouveau langage artistique où la résignation et le labeur deviennent désormais des vertus, l'image des femmes indigènes résulte revalorisée, telles des nouvelles héroïnes. L'aspect viril qui ressort des portraits des femmes indigènes de François Roulin, reste donc lié aux dures activités physiques qui leur sont réservées. Ces tâches, que le spectateur devine longues et physiques, empêchent d'ailleurs tout rapprochement avec un comportement frivole ou séducteur. Cet aspect asexué de leur comportement qui est accentué par les vêtements, constitue un comportement féminin plutôt vertueux pour l'Européen du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme voulant atténuer leur statut de citoyennes de classe inférieure, l'esprit libre de François Roulin préfère souligner les attitudes laborieuses, chastes et dignes de ces femmes indigènes. Cette vision de la femme exotique non érotisée, qui reflète probablement mieux la réalité de l'indigène grande-colombienne, reste unique dans la littérature viatique du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'éviction des indices morphologiques et vestimentaires stéréotypés, qui facilitaient jadis le repère du genre, permet l'émergence d'une esthétique inhabituelle et donc, d'une nouvelle identité de l'Amérindienne. À travers la figure de l'indigène porteuse, par la réinterprétation des formes et la redéfinition des corps, François Roulin tente une nouvelle représentation de la réalité observable. Du coup, rien ne semble plus antagonique aux *nymphes* avec les jupettes en plumes et aux torsos dénudés de Jules Collignon que l'allure des marchandes indigènes de François Roulin. Toutefois, sans

---

<sup>83</sup> Il s'agit d'une des premières cartes publiées de la Grande Colombie qui apparaît dans M. Lallement, *Historia de Colombia*, Alexis Eym, Paris, 1827. Six dessins de François Roulin illustrant des habitants grand-colombiens et un de Simon Bolivar, apparaissent gravés autour de cette carte. Voir A. Kennedy-Troya et A. Ortiz-Crespo, *Imágenes de Identidad, acuares y grabados del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005.

l'aide de ces stéréotypes, l'identité de la femme indigène devient plus complexe qu'elle ne l'a jamais été. D'autre part, alors que la représentation de la femme indigène se détache des canons classiques, les femmes créoles et européennes restent représentées dans un style conventionnel. Ce regard bipolaire, qui tente des approches artistiques distinctes selon qu'il s'agisse des corps indigènes ou des habitants blancs ou créoles, mène forcément le spectateur à un questionnement sur la vérité des formes des habitants grand-colombiens, en général. Il suffit de penser aux lecteurs qui confrontent ces nouvelles représentations féminines avec les images traditionnelles des indigènes stylisées, pour comprendre le pouvoir déstabilisant des dessins de François Roulin. Ses images plus vraisemblables provoquent certainement le malaise auprès des lecteurs habitués aux images idéalisées. Cette démonstration comparative met à nu le caractère fictif et changeant des stéréotypes, ceux la même qui ont longtemps rendu service aux éditeurs et illustrateurs des récits.

Avant de fermer ce chapitre sur le docteur Roulin et de poursuivre nos analyses sur l'évolution artistique du sujet de la femme porteuse, il convient d'étudier une image de porteuses de volaille, élaborée une décennie plus tard et attribuée à Auguste Le Moyne. Elle présente surtout l'ensemble des caractéristiques des indigènes de François Roulin. La *Vendedora de Pollo* (Figure 48) d'Auguste Le Moyne pourrait passer pour le dessin original de la *Marchande de volaille* (Figure 39) de François Roulin, si les dates ne le contredisaient pas. Les traits rapides et précis de cette aquarelle qui laissent mieux ressortir les contours du visage indigène, dévoilent également un regard plus authentique. À nouveau, l'usage de la couleur facilite la différenciation vestimentaire. D'une part, les accessoires apparaissent distincts et notamment le voile ou *la manta* par rapport au poncho. D'autre part, la couleur souligne la simplicité, puisque l'absence des décors chromatiques n'est plus une limitation liée à la technique artistique de la gravure mais une transcription voulue par l'artiste de la réalité observable. Dans la *Vendedora de Pollo* d'Auguste Le Moyne, la manière de sublimer la sobriété indigène marque l'influence incontestable de son compatriote Roulin. Leur représentation de porteuse, à la fois réaliste et compatissante reste exceptionnelle pour l'époque. Cette vision partagée de la femme indigène traduit sans doute un même regard critique à l'égard de la société grand-colombienne.

Auguste Le Moyne et François Roulin demeurent les premiers artistes voyageurs à vouloir résoudre les énigmes plastiques soulevées par la confrontation avec l'altérité amérindienne. Après eux, l'image de la porteuse change et comporte des formes et

postures encore différentes. Examinons maintenant l'évolution de ce sujet emblématique de la porteuse et notamment dans le regard des voyageurs anglais.

### *3. L'évolution de la représentation de la porteuse*

Les représentations des femmes indigènes de François Roulin laissent des traces indélébiles dans l'iconographie locale. Mais contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, ce ne sont pas les artistes locaux qui reprennent les premiers les sujets des femmes indigènes transporteuses de charges. Après le docteur Roulin, d'autres voyageurs, dont les Anglais, le plus nombreux à sillonner l'Amérique équatoriale à la recherche des débouchés commerciaux, produisent aussi des dessins sur les gens du pays<sup>84</sup>. Ce sont justement leurs témoignages sur les femmes des milieux populaires qui bénéficient de nos jours d'une reconnaissance de la part des historiens d'art sud-américains. À l'inverse des artistes voyageurs français, leur apport à l'iconographie locale n'est plus ignoré<sup>85</sup>. La production des artistes anglais est aussi plus significative que celle des artistes francophones en Colombie<sup>86</sup>. Or, peut-on repérer le même décalage du point de vue du renouveau de l'image de l'Amérindienne? Probablement pas. Toutefois, les images des porteuses des artistes anglais participent à l'évolution artistique de la représentation des indigènes et des métis, démarche encore sous-estimée par les artistes locaux.

#### *Les artistes voyageurs anglais*

Les visiteurs anglais restent les plus productifs avec Humboldt en terme de création d'images sur les habitants, la faune et la flore des terres équatoriales. Joseph Brown fait partie des ressortissants anglais qui arrivent en Grande Colombie avec une remarquable maîtrise du dessin et de l'aquarelle. Il parcourt le territoire quelques années après les guerres d'indépendance (1826 et 1841) et réussit à réaliser près de soixante dessins sur les habitants. Ces portraits constituent de nos jours une autre vision sincère sur les femmes indigènes, noires et métisses. Ces femmes anonymes qui n'intéressaient guère

---

<sup>84</sup> Les premiers voyageurs anglais arrivent pendant les années de l'indépendance (1820) et pendant la Grande Colombie. Les plus connus de nos jours grâce à leurs récits sont le colonel J.P Hamilton et le capitaine Cochrane.

<sup>85</sup> Sur Edward Walhouse Mark, voir Malcom Deas, *Edward Walhouse Mark- Acuarelista*, Bogotá, Banco de la República, 1997 et l'ouvrage du même auteur avec E. Sánchez et A. Martínez, *Tipos y costumbres*, op. cit.

<sup>86</sup> Le Musée du Banco de la Republica de Colombie conserve actuellement la plupart des œuvres réalisées par les artistes anglais, 150 aquarelles de E. Mark et 60 de J. Brown. De l'artiste voyageur François Roulin, le musée conserve 17 aquarelles.

les notables locaux, sont peintes avec des visages expressifs et des détails vestimentaires assez précis. Elles révèlent un effort d'observation particulier et s'avèrent parfois de témoignages intéressants de la vie quotidienne de cette époque. Ces portraits ont aussi impliqué la collaboration des artistes locaux. Les aquarelles ci-après, intitulées *Indian Fish Woman* (Figure 49) et *Indian Women and Child* (Figure 50) sont justement des dessins coloriés par Joseph Brown mais esquissés par un miniaturiste colombien reconnu, Jose Manuel Groot et dont nous étudierons une autre image plus loin<sup>87</sup>.

Contrairement aux images de *porteuses*, les portraits de Joseph Brown précisent dans les sous-titres l'origine socio-ethnique des femmes représentées. Or, si ce détail clarifie certains doutes, il n'annule pas pour autant d'autres confusions autour de cette question périlleuse de la représentation picturale des ethnies. C'est le cas de l'*Indian Fish Woman* (Figure 49) qui pourrait aussi s'assimiler au portrait d'une femme noire ou métisse, malgré son appellation. Les portraits de Brown permettent, d'autre part, de saisir les doubles rôles de marchandes et porteuses, puisque les poissons comme les coqs portés par ces femmes étant vraisemblablement destinées à être vendues. Ce qui captive enfin dans ces dessins, est la manière comme Joseph Brown exprime sans complexes ce qui était perçu comme de la laideur physique chez les femmes du peuple. L'irrégularité des traits ainsi que le regard insolent des personnages acquiert même des effets caricaturaux dans *Indian Women and Child* (Figure 50). L'expression du bébé porté sur le dos paraît même teinté d'une pointe d'humour. Le contraste est d'ailleurs frappant avec les portraits de femmes créoles dont les traits restent plus sobres et classiques. *Female of Bogota* (Figure 51) est un exemple de Créole de Bogotá vue par Joseph Brown, dont l'harmonie des traits et la retenue des gestes, contraste avec ses représentations plus humoristiques de porteuses métisses. La représentation totalement stylisée de *Female of Bogotá* rappelle le style peu individualisé que François Roulin appliquait à l'illustration des dames du même rang et qui banalisait également le portrait. Mis à part quelques détails vestimentaires, *A Female of Bogotá* peut constituer l'image picturale de n'importe quelle femme bourgeoise du monde occidental. Ces images féminines qui constituent des souvenirs personnels pour Joseph Brown, reflètent un regard teinté de supériorité culturelle. L'importance des classes sociales et

---

<sup>87</sup> Personnage cultivé de la société lettrée grande-colombienne, José Manuel Groot est historien, journaliste, éducateur et professeur de dessin. Il reste aujourd'hui mieux connu comme miniaturiste.

la supériorité des « races » sont encore des notions qui déterminent l'ordre social en Grande Colombie comme en Angleterre.

Se différenciant encore de François Roulin, Joseph Brown ne se fait pas connaître comme illustrateur des récits de voyage. Son récit, *Journal of excursion from Bogotá to Giron through the Province of Socorro*, écrit en 1836, est resté un manuscrit intime, lu uniquement par sa famille et ses amis<sup>88</sup>. Ainsi, malgré sa collaboration avec d'influents artistes colombiens, ses dessins ne sont compilés dans un ensemble cohérent qu'en 1989 dans l'ouvrage collectif, *Tipos y Costumbres de la Nueva Granada*<sup>89</sup>. L'art de Joseph Brown ne constitue donc pas la preuve d'une forte demande locale pour les « types » des milieux populaires et encore moins l'évidence d'une nouvelle sensibilité du public anglais<sup>90</sup>. Ces dessins semblent attester simplement le besoin personnel du voyageur de figer de souvenirs exotiques pour pouvoir les montrer à son retour au pays. Mais alors que les aquarelles de Joseph Brown restent cachées plus d'un siècle dans les albums de famille, un autre artiste britannique, moins amateur, arrive en Colombie pour exercer des fonctions diplomatiques.

À partir de 1843 et jusqu'en 1857, Edward Mark va s'occuper des affaires diplomatiques en même temps qu'il interprète les différents « types » des paysans de la Grande Colombie. Comme d'autres représentants de la jeunesse instruite anglaise, Edward Mark travaille l'aquarelle avec aisance. Ses nombreux portraits de femmes du peuple laissent apprécier son talent<sup>91</sup>. S'écartant des pas de son compatriote, il valorise d'autres aspects à travers son art. L'idée que la beauté des formes réside davantage dans la correcte représentation de ce que l'on observe et non plus dans le rang social du modèle que l'on dessine, est désormais présente dans les portraits de Mark. Ce diplomate et artiste amateur présente une riche variété des physionomies grande-colombiennes dont des indigènes moins bien proportionnées. Ses aquarelles qui sont actuellement conservées au Banco de la República de Colombie, attestent de son observation plus sincère. La vieille *porteuse* qui interpelle le spectateur par le volume de sa charge en charbon, constitue une des premières tentatives de transcription d'un

---

<sup>88</sup> Le *Journal of excursion from Bogotá to Giron through the Province of Socorro* est conservé à l'University College Library de Londres.

<sup>89</sup> Voir M. Deas, E. Sánchez et A. Martínez, *Tipos y costumbres*, op. cit.

<sup>90</sup> La demande locale se focalisait sur les portraits, les miniatures et l'art religieux. Les artistes de Quito avaient une grande renommée dans l'exécution des images de « types ». Voir, W. Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, op. cit.

<sup>91</sup> L'historienne Bétriz Gonzales compare les talents autodidactes de Edward Mark et Torres Méndez. Elle distingue la technique spécifique d'aquarelle d'Edward Mark avec l'école anglaise. Voir B. Gonzalez, *Ramón Torres Méndez y Edward Marck, una afortunada confrontación de miradas*, 1990.

visage féminin indigène ravagé par le temps. Tandis que la *Carbonera Indigena* (Figure 52) exalte la pénibilité et la fatigue à travers tout son corps, sa compatriote *Sombrerera* (Figure 53), elle, exprime plutôt la jeunesse d'une chapelière au regard innocent et aux traits reposés. Ce concept qui revalorise les catégories populaires, qui n'est pas loin de l'acte contestataire en Grande Colombie, n'est pourtant pas isolé. Humboldt préfigure cette « esthétique du voyageur » en insistant sur la vérité des formes, même si ses efforts restent surtout confinées aux éléments de la nature<sup>92</sup>. Son influence sur l'aquarelliste anglais reste tangible mais inférieure à celle exercée auprès des peintres comme Johann Moritz Rugendas ou Carl Nebel. Ces derniers laissent justement des nombreux portraits des indigènes porteuses aux proportions très embellies, qui se distinguent des aquarelles des femmes des milieux populaires d'Edward Mark ou des Amérindiennes de François Roulin<sup>93</sup>.

Le motif de la femme porteuse attire également les artistes voyageurs qui se déplacent en dehors de la Grande Colombie. L'architecte allemand Carl Nebel, soutenu financièrement par Humboldt, devient célèbre avec un ouvrage illustré sur le Mexique. *Voyage Pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* paraît à Paris en 1836, la même année que la publication du *Voyage imaginaire* d'Alcide d'Orbigny et seulement douze ans après le *Voyage* de Gaspard Mollien<sup>94</sup>. L'objectif était de combler les lacunes de l'*Atlas Pittoresque* de Humboldt, notamment en ce qui concerne l'iconographie des habitants. Ce qui distingue ce *Voyage* des autres récits illustrés est la volonté de véracité affichée par les auteurs. Dans la préface, le mécène prussien insiste sur la fidélité des lithographies par rapport aux dessins originaux et sur leur exécution « sous les yeux du voyageur même »<sup>95</sup>. L'architecte Nebel, qui part au Mexique pour peindre *in situ*, souligne la rigueur de son implication à travers des esquisses qui représentent « les objets consciencieusement et avec la plus grande exactitude, sans que la fantaisie y ait eu aucune part »<sup>96</sup>. Seulement, comme son récit n'a pas « la prétention d'instruire » mais de « servir au public de délassement », Carl Nebel évite toutes les attitudes choquantes comme les anatomies disgracieuses<sup>97</sup>.

<sup>92</sup> Terme utilisé par B. Gonzalez, *Ramón Torres Méndez, op. cit.*

<sup>93</sup> Voir *Las Tortilleras* de Carl Nebel où les visages des femmes mexicaines sont réalisés selon les proportions des femmes européennes.

<sup>94</sup> *Le Voyage Pittoresque* de Carl Nebel, publié à Paris en 1836, comporte 50 lithographies sur les habitants mexicains.

<sup>95</sup> C. Nebel, *Voyage, op. cit.*, p.1.

<sup>96</sup> C. Nebel, *Voyage, op. cit.*, p.3.

<sup>97</sup> Ibidem.



On y retrouve ainsi la même contradiction conceptuelle que chez son tuteur, Humboldt, qui encourage à peindre la « vérité » tout en restant fidèle à « la beauté des formes »<sup>98</sup>.

Parmi les planches lithographiées de Carl Nebel, une comporte la plus imposante représentation d'Indien mexicain : *Indios Carboneros* (Figure 54) évoque le couple indigène avec une mère portant son enfant et un Indien « charbonnier », debout de trois quarts, portant un superbe manteau de palmier « pour se garantir de la pluie »<sup>99</sup>. Derrière lui, un deuxième Indien moins bien vêtu, qui semble le subalterne, porte une grosse cage de volailles encore plus volumineuse que celle portée par l'âne. Quant à la femme indienne qui entassée du poids de son enfant apparaît aussi courbée que le porteur dénudé, elle se déplace sous l'autorité de son compagnon. Comme dans les images de couples indigènes de François Roulin, le regard de la mère porteuse ne paraît pas en connexion avec celui qui s'érige en maître des lieux et qui semble être son mari. Surtout, aucun de ces indigènes n'arbore des traits autochtones. Mis à part leurs teints cuivrés, leurs physionomies gardent les proportions européennes, notamment le profil grec de la mère indigène. Dans cette image de *porteurs* indigènes, Nebel semble partager le regard de Roulin sur le caractère insensible et peu courageux des maris indiens.

Les dessins d'Alphonse de Neuville mettent également en avant une figure masculine autoritaire et peu encombrée. Cet artiste qui semble s'inspirer de Carl Nebel, réalise plusieurs portraits de couples indigènes colombiens sans pour autant avoir visité l'Amérique équinoxiale<sup>100</sup>. Dans *Indios de la Sierra Nevada* (Figure 55), la figure de l'homme exerce par sa posture comme par sa place dans l'espace, un effet dominant vis à vis de sa compagne. Cette gravure publiée en 1872, par la fameuse revue des voyages *Le Tour du monde*, représente les Indiens que Charles Saffray rencontre lors de son arrivée en 1869 à la ville de Santa Marta, au nord de la Colombie<sup>101</sup>. Bien qu'aucun détail précis ne permet de distinguer le groupe ethnique auquel appartient le couple, l'artiste souligne une nette opposition entre les personnages : l'Indien armé se dresse debout alors que sa femme assise est suffisamment courbée, pour cacher sa poitrine dénudée<sup>102</sup>. Ici, les symboles de pouvoir sont accaparés par l'homme indigène tandis

---

<sup>98</sup> A. de Humboldt, *Vue des*, *op.cit.*, corps de texte, p. 1.

<sup>99</sup> C. Nebel, *Voyage*, *op. cit.*, p. 48, figure 46.

<sup>100</sup> On se réfère au dessin, *Confection du pain de maïs* d'Alphonse de Neuville, qui rappelle la composition des *Tortilleras* de Carl Nebel.

<sup>101</sup> C. Saffray, "Voyage à la Nouvelle Grenade", *Le Tour du monde*, 1872, 2<sup>e</sup> semestre, p. 85.

<sup>102</sup> La région de la Sierra Nevada a toujours été habitée par plusieurs peuplades d'Indiens. Les Taironas, les Ijka et les Sanka sont parmi les tribus les mieux connues.

que les postures de soumission sont transférées à l'alter ego féminin. L'artiste semble interpréter la description plutôt virile que réalise le docteur Saffray sur les Indiens<sup>103</sup>. Selon le docteur voyageur, les Indiens de la région de Sainte-Marthe ne sont pas seulement « d'une belle race », ils sont des « bons chasseurs » qui descendent des invincibles Taïronas et cela, même s'ils ne portent « d'autres vêtements qu'un mouchoir de coton attaché à la ceinture et un chapeau conique tressé en feuilles d'héliconia »<sup>104</sup>.

Après le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image de la porteuse indigène est récupérée et réinterprétée par les artistes locaux. Ce sujet féminin qui intéresse d'abord les voyageurs européens est repris alors par un autre artiste voyageur français qui se fait remarquer en Équateur par la maîtrise de son art mais aussi par ses récits rocambolesques.

#### *L'artiste voyageur Ernest Charton*

Ernest Charton arrive en Amérique du sud quelques décennies après François Roulin et comme lui, voyage avec sa femme et ses enfants. Mais son arrivée sur le continent est plus tourmentée que celle de son compatriote. En 1849, alors qu'il rêve de rejoindre les mines d'or en Californie, ses associés escrocs volent son navire au large des îles Galápagos<sup>105</sup>. Ruiné, il retrouve refuge et soutien à Guayaquil puis à Quito, où ses talents de dessinateur lui permettent de survivre<sup>106</sup>. Son expédition malchanceuse en Californie et son retour à Quito sont décrites dans un récit paru à Paris en 1854, *Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique 1848*. Cependant, la vie d'Ernest Charton reste moins bien connue que celle de son frère Édouard, le directeur de la revue *Le Tour du monde*<sup>107</sup>. On sait seulement qu'il participe à la fondation d'une des premières écoles de peinture de Quito en 1849, le lycée Miguel de Santiago. Cet établissement qui ne

---

<sup>103</sup> C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, *Le Tour du monde*, 1872, 2<sup>e</sup> semestre, p. 83.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ernest Charton arrive d'abord à Santiago de Chili (1847) où il s'associe avec deux expatriés européens pour chercher fortune en Californie. Voir E. Charton, *Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique 1848*, Paris, Firmin Didot Frères, 1854.

<sup>106</sup> Il dessine notamment des portraits historiques pour le musée de Lima, dont un de Pizarro qui est édité par son frère dans *Le Magasin Pittoresque*, en 1854 (p. 289). Voir, A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Edouard Charton, op.cit.*, p.16.

<sup>107</sup> Le frère d'Ernest Charton, Edouard Charton, dirige *Le Magasin pittoresque* entre 1833 et 1888 et la revue *Le Tour du monde*, fondée par la famille Hachette, jusqu'en 1890. Les deux revues publient des illustrations réalisées par Ernest Charton. Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Edouard Charton, op.cit.*, p.16.

fonctionne réellement qu'une année, devient plus tard l'école de Beaux-arts de la ville. Lors d'un deuxième séjour, entre 1862 et 1867, Ernest Charton enseigne à l'Université de Quito<sup>108</sup>. On lui attribue, alors, l'introduction de la série *Los Caprichos* de Francisco de Goya à Quito, ce qui familiarise ses élèves avec le grand maître de la gravure. En revanche, la nature de son enseignement, la participation des artistes locaux dans ses œuvres, notamment celles qu'on lui attribue à l'huile et qui ne sont pas signées, reste un mystère<sup>109</sup>. Ses créations se trouvent dispersées de nos jours entre les musées du Chili, de l'Argentine et de l'Équateur. Ce dernier pays conserve dans la ville de Cuenca une cinquantaine d'aquarelles sur les « types du pays » dont plusieurs femmes chargées des marchandises<sup>110</sup>.

Dans ses nombreux portraits de « types » du pays, Ernest Charton illustre avec détails les activités et les tenues des habitants des milieux populaires équatoriens, démontrant aussi une observation minutieuse des traits et des attitudes autochtones. Il réalise plusieurs aquarelles des indigènes et métis du pays dont quelques femmes porteuses. *Marchande d'herbes* (Figure 56) reprend la thématique initiée quatre décennies plutôt par François Roulin. Ce portrait de mère surchargée souligne encore les fardeaux volumineux transportés par les femmes. Ernest Charton excelle dans les thèmes populaires même s'il se montre moins réaliste dans la représentation des physionomies. Dans la *Marchande d'herbes*, les traits de l'enfant sont ceux d'un adulte alors que le choix de ne pas esquisser le visage de la porteuse dévoile aussi un certain malaise face aux physionomies indigènes. Dans un autre portrait de porteuse conservé à Cuenca, intitulée *La Laitière* (Figure 57), le visage est nettement plus visible, mais il comporte peu de traits autochtones et aucun signe de fatigue. Mis à part sa tenue et le vase en céramique porté sur le dos, il y a peu d'indices anatomiques qui nous rappellent les femmes indigènes des hauts plateaux de Quito<sup>111</sup>.

<sup>108</sup> Le premier séjour d'Ernest Charton en Équateur se déroule après le vol de son navire dans les îles Galápagos, entre 1849 et 1851. Plusieurs notables de Guayaquil dont le consul de France, Girardot, portent secours à l'artiste et l'aident dans son installation. Voir D. Lara, *Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX*, 1972, vol. I, p. 103-149 et A. Kennedy-Troya et A. Ortiz-Crespo, *Imágenes de Identidad*, op. cit., p. 32.

<sup>109</sup> Il s'agit des tableaux à l'huile représentant la ville de Guayaquil qui appartiennent à une collection privée et qui sont attribués à Ernest Charton : *Vista desde el cerro de Santa Ana*, *Puerto de Guayaquil*, *El estero de Villamar* et *La Casa del Cabildo* apparaissent datées de 1849 dans l'article de M. Hoyos, « El Guayaquil que vio el francés », *Journal El Universo*, du 25 Octobre 2009. Voir M. Hoyos, *Los Recuerdos de la Iguana*, *Historias del Guayaquil que se fue*, Guayaquil, Poligráfica, 2008, p. 76-77.

<sup>110</sup> Les aquarelles d'Ernest Charton sur les différents « types » du pays sont conservées actuellement en Équateur, au Banco Central de Cuenca et dans *El Museo Jacinto Jijón de la Pontificia Universidad Católica*.

<sup>111</sup> L'aquarelle *La Laitière*, est conservée au Musée Banco Central de Cuenca, en Équateur.

Le portage de marchandises reste longtemps un sujet de recherche pour Ernest Charton. De retour à Paris en 1862, l'artiste rédige un récit sur l'Équateur pour la revue dirigée par son frère où l'on retrouve l'image des porteuses et porteurs d'eau, connus localement comme *aguateros*<sup>112</sup>. Dans la gravure, *Place près de la Cathédrale à Quito* (Figure 58), plusieurs silhouettes d'*aguateros* surgissent portant les traditionnels vases en terre cuite autour de la fontaine de San Francisco. Mais cette gravure signée par Thérond, révèle surtout l'évolution de l'image du porteur d'eau de Quito en image stéréotypée. Désormais, tous les *aguateros* partagent le poncho rayé et les mêmes grands vases en terres cuites<sup>113</sup>. Pourtant, la description littéraire émise par le voyageur montre des sentiments plus complexes sur la question. Si Ernest Charton signale l'«extraordinaire agilité» des Indiens «lourdement chargés» qu'il rencontre «aux environs de Quito», il consacre une description à part pour la femme porteuse<sup>114</sup>.

Le développement de la force musculaire chez les femmes indiennes est encore remarquable ; outre les accablants fardeaux dont elles sont chargées, elles ont souvent un ou deux marmots suspendus à leur cou<sup>115</sup>.

Bien que toute la pénibilité quotidienne des femmes indigènes soit transmise dans ce passage, Ernest Charton poursuit sa narration avec un témoignage encore plus extrême d'une autre porteuse qu'il croise enceinte et dont il témoigne l'accouchement rapide, avant de la voir reprendre sa route. Ce triste sort des femmes indigènes est mieux dénoncé dans une des plus intéressantes gravures produites par l'artiste voyageur. *Rue et habitants de Quito* (Figure 59), illustre une scène de rue spectaculaire où plusieurs porteuses animent le devant de la scène. Cette composition horizontale dessinée d'après une esquisse d'Ernest Charton, se distingue d'autres images par sa composition divisée en deux plans autour d'un point de fuite centrale et unique. Cette perspective exacerbée oriente le regard vers les femmes qui se trouvent au milieu du tableau avant de s'enfuir vers l'arc du fond. Le second plan est encadré par les maisons et les balcons d'une rue de Quito, alors que le premier plan comporte un groupe hétéroclite d'habitants équatoriens dont trois porteuses. Parmi les porteuses que l'on distingue de profil, celle

<sup>112</sup> L'aquarelle *el aguatero* ou porteur d'eau, fait partie des aquarelles conservées au musée du Banco Central de Cuenca. Pour l'évolution du motif de l'*aguatero* dans l'iconographie équatorienne voir, A. Kennedy-Troya et A. Ortiz-Crespo, *Imágenes de Identidad*, op. cit., p. 50-58.

<sup>113</sup> E. Charton, « Quito, République de l'Équateur, 1862 », *Le Tour du monde*, 1867, 2<sup>e</sup> semestre, p. 401.

<sup>114</sup> Ibidem. p. 403.

<sup>115</sup> Ibidem. p. 403.

de droite, porte une charge assujettie sur son front ainsi que deux enfants, l'un au-dessus de sa charge et l'autre dans son bras. La porteuse qui se tient à gauche et qui se tient aussi de trois quarts, se sert d'une *manta* enroulée sur son front pour transporter les marchandises. Mais la porteuse qui interpelle tous les regards, est celle du milieu de la composition qui transporte deux vases surdimensionnés assujettis sur son front et un enfant au milieu. En plaçant à la droite de cette porteuse deux femmes créoles, richement vêtues et dépourvues de charges, Ernest Charton réussi à évoquer le fort contraste qui existait alors entre les femmes de Quito de différente condition.

Dans un monde artistique où prédominent l'art religieux et les portraits des créoles riches et célèbres, les premières tentatives des artistes voyageurs pour transcrire la réalité sociale des femmes des milieux populaires, constituent des actes protestataires. Le choix des voyageurs français puis anglais d'illustrer la femme porteuse indigène de manière plus crédible doit être saisie dans cette mouvance sociale avant-gardiste. Or, en contestant les manières traditionnelles de représenter l'*Autre*, ces artistes voyageurs dévoilent des stéréotypes. Cette confrontation s'exerce surtout vis à vis des représentations traditionnelles des indigènes qui restaient majoritaires à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces images pittoresques plus crédibles, qui illustrent les lieux et les personnes rencontrées par les voyageurs, opèrent un renversement de valeurs dans les milieux artistiques en Grande Colombie. De ce fait, les représentations de femmes porteuses réalisées par François Roulin ou Ernest Charton participent à la construction d'une nouvelle image de la femme amérindienne. Preuve de la puissance de cette nouvelle esthétique d'inspiration européenne, est l'importance qu'acquièrent les artistes *costumbristas* locaux au milieu du siècle<sup>116</sup>. C'est par le mot *costumbrista*, faisant référence aux coutumes populaires, que le mouvement pittoresque se traduit en Grande Colombie. Or, comment expliquer cet engouement pour les sujets indigènes alors que la société locale ne s'intéresse pas à la réalité des milieux populaires? De même, comment expliquer la facilité avec laquelle les artistes grand-colombiens se sont reconnus dans des critères artistiques venus d'ailleurs? La recherche d'une reconnaissance internationale explique sans doute, en partie, cette assimilation artistique. Mais avant d'essayer de répondre à ces questions, examinons quelques exemples de représentation locale des femmes porteuses.

---

<sup>116</sup> Sur l'art « costumbrista » en Colombie voir S. Londoño, *Breve Historia de la pintura en Colombia*, 2005, p. 73.

La porteuse indigène sous le regard des artistes locaux est une paysanne qui se déplace toujours « en couple ». L'aquarelle *Indios de la sabana de Bogotá* (Figure 60), réalisée en 1833 par José Manuel Groot, est un exemple de représentation locale du couple porteur de volailles<sup>117</sup>. L'auteur de cette aquarelle collaborait avec les artistes voyageurs présents en Grande Colombie. Par son influence dans le paysage littéraire et artistique grand-colombien, il mérite une mention à part.

Issue d'une famille de riches commerçants, José Manuel Groot fait partie des créoles cultivés qui reçoit une solide éducation littéraire et artistique. Il acquiert son savoir faire comme miniaturiste avec un des artistes de l'Expédition Botanique de Mutis, Mariano Hinojosa, avant de devenir lui-même professeur de dessin à Bogotá<sup>118</sup>. À travers sa correspondance privée, nous connaissons sa collaboration artistique avec Joseph Brown dont les nombreuses commandes qu'il recevait. Cette aquarelle se distingue des réalisations des artistes européens par la relation harmonieuse suggérée dans le couple, initiée par le regard complice de la femme. Le réalisme de José Manuel Groot se lit dans les détails vestimentaires qui dénotent l'œil averti. En revanche, l'aspect caricatural qui apparaît dans le regard du bébé et la position du coq, renvoie à ses premières représentations des femmes des milieux populaires et notamment à *Indian Women and Child* (Figure 50) qu'il dessine à la demande de Joseph Brown. Alors que la complicité et l'humour dessinent une femme indigène moins mélancolique, sa désinvolture et sa légèreté contredisent la réalité d'une tâche pénible. L'absence de lourdeur, malgré la taille des charges, est visible dans *Indios de la sabana de Bogotá* (Figure 60) par le port dressé des personnages. Les expressions sereines des visages participent également à l'idylle du couple indigène. Loin de jouer le rôle de la victime, la femme indigène apparaît ici comme la partenaire idéale qui porte un regard complice envers son compagnon. Dans *Indios de la sabana de Bogotá* se dessine, enfin, une nette distinction du genre, avec un homme qui porte clairement le pantalon et une femme la tunique. Cette différence évidente des attributs sexuels dans le couple est une des caractéristiques qui distinguent les portraits de couple indigènes des artistes

---

<sup>117</sup> José Manuel Groot fait partie des intellectuels colombiens ayant été formés au dessin par les artistes de l'Expédition botanique de Mutis. Voir B. González, *La otra cara de José Manuel Groot*. L'Aquarelle *Indios de la sabana de Bogotá* date de 1833 et se trouve actuellement à la Royal Society de Géographie de Londres.

<sup>118</sup> Entre 1827 et 1830, José Manuel Groot donnait des cours de dessins à Bogotá. Voir M. Deas, E. Sánchez et A. Martínez, *Tipos y costumbres*, op. cit., p. 37.

*costumbristas* locaux. L'aquarelle de Ramòn Torres Méndez, intitulée *Transporte de pollos del campo* (Figure 61), reprend le même motif de la marchande de volaille de François Roulin, mais avec le regard idéaliste de José Manuel Groot.

*Transporte de pollos del campo* représente des paysans colombiens des hauts plateaux andins, transportant les cages de volailles, immortalisées auparavant par François Roulin. Rappelant également l'aquarelle de José Manuel Groot, Ramòn Torres Méndez esquisse une composition horizontale à deux plans et présente un couple des paysans dont les traits paraissent plus proches de « paysans blancs » que des indigènes. L'anoblissement du couple porteur est aussi à l'œuvre dans *Arriero y tejedora de Vélez* (Figure 62), du vénézuélien Carmelo Fernandez. Dans cette aquarelle colorée, l'artiste *costumbrista* présente un couple de paysans aux traits harmonieux, encore moins métissés<sup>119</sup>. La composition artistique change également avec une organisation plus élaborée en trois plans. Alors que la scène de déplacement est esquissée au dernier plan et ne concerne que des animaux de somme, le premier plan présente un couple composé d'un *arriero*, transporteur de mules, et d'une paysanne, qui tresse des chapeaux. Par rapport aux dessins de François Roulin sur le couple transporteur indigène, Carmelo Fernandez présente ici une toute autre relation homme/femme. Dans cette halte du parcours de l'*arriero*, la femme apparaît en tissant mais désencombrée de charges. Sa figure représente désormais la pause ou le moment de détente que signifie cette conversation. Les gestes de l'homme montrent aussi une nouvelle attitude vis à vis de la femme, puisqu'il tient son chapeau en signe de respect tout en se rapprochant de sa compagne, comme pour mieux comprendre sa conversation.

À travers la réinterprétation des indigènes porteurs, les artistes *costumbristas* locaux transmettent des sentiments contraires à ceux évoqués par les voyageurs européens. Alors que dans les dessins du docteur Roulin, de Carl Nebel ou d'Alphonse de Neuville, le couple indigène n'entretient aucune communication, l'attitude bienveillante de l'homme à l'égard de sa compagne est mis en avant dans les interprétations locales. De plus, dans les scènes de transport peintes par José Manuel Groot, Ramòn Torres Mendez ou Carmelo Fernandez, la lourdeur de la charge n'est plus supportée uniquement par la femme. Ce sont les hommes et les bêtes de somme qui portent désormais les poids les plus lourds. La différenciation du genre paraît également plus claire : les tenues traditionnelles portées par les femmes, dont la

---

<sup>119</sup> Il semble avoir réalisé ses portraits pendant sa collaboration en tant que peintre topographe dans la *Commission Géographique du Venezuela* (1850-1852), dirigée par l'italien Agostino Codazzi.

chemise décolletée et les longues tresses de la chapelière, les distinguent nettement des hommes qui portent des pantalons et *ruanas*. La différenciation se fait aussi par la taille, puisque l'homme apparaît plus grand que la femme. La vision plus poétique des couples populaires esquissée par les artistes locaux va donc de pair avec une évocation traditionnelle du couple. La « valorisation » des milieux populaires de la société grande-colombienne par la mise en scène des couples heureux, est donc l'œuvre des artistes *costumbristas* locaux.

L'influence des artistes voyageurs européens sur les artistes grand-colombiens s'exerce donc moins dans le regard qu'ils portent que dans le choix des sujets regardés. On observe ainsi des caractéristiques bien distinctes lorsque les dessinateurs locaux représentent la *femme porteuse*. Avec des traits moins indigènes, son allure semble plus légère tant que la compagnie de son « conjoint » paraît plus bienveillante. La *femme porteuse* vue par les artistes locaux ressemble davantage à une paysanne « bien aimée » en tenue du dimanche. Cette réinterprétation utopique de la figure féminine populaire constitue une des multiples variantes du mécanisme complexe d'assimilation dans la création d'une identité. L'art pittoresque développé en Grand Colombie est donc plus qu'une simple réinterprétation de la réalité sensible. Pour les artistes locaux, la recherche de vérité reste liée à la reconnaissance par l'iconographie des différentes ethnies qui composent la société grande-colombienne. Mais ce besoin de traduire l'ensemble des réalités sociales composant l'identité ces républiques naissantes, qui reflète une volonté politique d'unité nationale, ne s'accompagne pas du regard critique que l'on observe auprès des voyageurs français. Ces différentes visions d'un même sujet dévoilent la multiplicité de regards qui interfèrent dans le processus de construction des identités. Aussi, ces représentations de femmes grand-colombiennes rénovent et instaurent des précédents dans le questionnement qui existe autour de l'identité de femmes exotiques.

Doit-on voir pour autant dans ces représentations locales de porteurs indigènes, dont le comportement semble plus proche des rôles sexués traditionnels, une image plus sincère des hommes et des femmes indigènes? Ces regards portés sur la porteuse amérindienne et sur son couple prouvent le caractère changeant des représentations qui surgissent de l'*Autre*. Tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle, les lecteurs des récits de voyages découvrent des visions très contrastées de la femme porteuse et du couple indigène : soit résignés et mélancoliques à travers les dessins de François Roulin (1824) qui souligne l'exploitation des Indiennes devant l'insensibilité de leur conjoint; ou bien



idéalisée avec des images de couples heureux, réalisées par les artistes locaux (1850) ; mais aussi extrêmement contrastée comme dans les dessins réalisés par Carl Nebel (1836) et Alphonse de Neuville (1872) où les belles indigènes s'effacent devant des Indiens hyper virils.

## **II. La porteuse d'amphores**

À côté des porteuses laborieuses apparues dans les premiers livres de voyages du siècle, cohabitent des représentations des femmes sud-américaines qui portent également des poids mais de façon plus séduisante. Il s'agit d'une part, des images des *porteuses d'amphores* aux physionomies indéfinissables, qui émergent dès les premiers récits et perdurent jusqu'à la fin du siècle. D'autre part, surgissent des *porteuses érotiques* qui apparaissent, elles, après le milieu du siècle avec des traits plutôt métissés et explicitement dévêtues. Ces images des femmes fantasmées qui s'opposent aux porteuses pudiques de François Roulin ou d'Ernest Charton, achèvent cette étude sur la représentation des femmes *porteuses* grande-colombiennes. Leur apparition est d'ailleurs moins linéaire que ce que l'on peut penser ; c'est plutôt une succession d'évocations parallèles et intermittentes qui sont pris en compte. Mais au-delà de la multiplicité des regards que la thématique de la porteuse comporte, elle révèle des éléments symboliques qui reviennent de manière régulière. Il s'agit des stéréotypes et des lieux communs qui influencent inconsciemment les voyageurs et que nous souhaitons interroger dans cette partie<sup>120</sup>. Nos questions portent également sur les écrits qui accompagnent ces dessins : quel est leur rôle, sachant qu'ils reflètent la pensée des chroniqueurs mais aussi, indirectement, celle de l'éditeur ? Sont-ils en phase avec les manières de *voir* des illustrateurs ou bien, distillent-ils des perceptions différentes voire, contradictoires ? Enfin, peut-on discerner des stratégies visuelles ou rhétoriques dans ces assemblages de textes et d'images, qui agissent de façon simultanée ? Voilà les nombreuses interrogations qui naissent devant la confrontation avec ces images déconcertantes sur les femmes sud-américaines.

L'écart chronologique entre les différentes représentations féminines compilées dans cette partie de l'étude permet de constater une évolution importante dans les techniques

---

<sup>120</sup> Considérations sur l'intertextualité dans la littérature de voyage et sur *le stéréotype et la réalité* dans l'Art. Voir J. Mesnard, *Les récits de voyages*, Paris, Nizet, 1998.

de reproduction de l'image. Afin de mieux comprendre ces images stylisées des porteuses d'amphores, il convient de revenir sur les supports et les techniques employés dans l'élaboration de ces gravures.

### *1. Nouveaux supports, nouvelles techniques*

S'il est question dans les premiers livres de voyage de gravures en taille douce sur acier, celles réalisées après le milieu du siècle regroupent davantage des lithographies et des gravures sur bois debout, qui permettent de « noyer l'image dans le texte »<sup>121</sup>. Alors que la première technique est très coûteuse en raison de l'impression séparée de l'image et du texte et de l'usage des planches en métal, la technique en bois est plus rapide et moins onéreuse<sup>122</sup>. Ce nouveau procédé, qui permet un nombre plus important de tirages à un moindre coût, est importé d'Angleterre dès 1833 par Édouard Charton<sup>123</sup>. Bien que les éditeurs de l'époque éludent la question sur la répercussion de ce changement technique sur la qualité de l'image, on peut toutefois remarquer que les gravures sur bois entraînent un graphisme moins fin et souvent un affaiblissement de la précision des détails. Incontestablement, le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle est une période de bouleversements dans l'imagerie en France. Du point de vue des producteurs et des travailleurs concernés, le passage à l'industrialisation entraîne la fin de l'atelier familial où l'on imprimait, gravait et vendait sur place. Le statut des intervenants dans la production d'images est donc banalisé. La création de grandes imprimeries réduit l'importance du graveur, qui n'est plus un des propriétaires et décideurs de l'atelier mais plutôt un employé de plus. Cela explique en partie l'oubli de nombreux noms des graveurs dans ces revues de voyages alors qu'ils ont été les intermédiaires indispensables entre le dessinateur et le lecteur. Il est de nos jours difficile de trouver des informations sur ces artistes dans les archives en France. Voilà un domaine de recherche peu exploré et qui pourrait apporter des informations précieuses sur la manière de travailler et de traiter l'image dans ces premières industries modernes. Quant aux dessinateurs, s'ils ne subissent pas de dévalorisation au niveau salariale, une nouvelle concurrence rend leur situation plus instable. La compétition provient des

---

<sup>121</sup> Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.*, p. 111.

<sup>122</sup> La technique de gravure sur bois importée de l'Angleterre, permettait une cadence de 1600 livraisons / heure. Ibidem.

<sup>123</sup> Édouard Charton est le grand frère de l'artiste voyageur Ernest Charton qui s'est installé en Équateur. Il est d'abord directeur du *Magasin Pittoresque* puis de la revue de voyages *Le Tour du monde*. Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.*

voyageurs, qui, bien qu'artistes amateurs, fournissent des croquis qui sont exploités directement par les éditeurs. Ces changements ne sont pas sans conséquences sur le résultat final des estampes, nous le verrons plus loin. Aussi, ces nouvelles techniques d'impression qui cherchent la réduction des coûts, font partie d'une stratégie globale des éditeurs qui répond à une demande grandissante en images de la part des lecteurs.

La fin de la rareté de l'image se réalise donc avec l'essor des nouvelles revues illustrées. Le graphique ci-dessous montre les principaux hebdomadaires français de cette période transitoire, qui passe d'un manque de savoir faire à une maîtrise certaine des techniques. Le témoignage d'Édouard Charton démontre la pénurie de graveurs en 1834, lors du lancement du *Magasin pittoresque*, l'une des premières revues françaises illustrées. À l'époque, seuls huit ateliers produisent des gravures sur bois à Paris dont ceux de Best, Andrew et Leloir, qui sont les associés et les fournisseurs d'Édouard Charton. Or, ces derniers n'ont pas la capacité « d'achever, comme il serait nécessaire, à peu près quatre gravures par semaine »<sup>124</sup>. Cette impossibilité des graveurs de produire les quantités demandées par leurs clients, change radicalement au milieu du siècle. Dès 1860, la revue *Le Tour du monde* arrive à éditer environ 400 pages par semestre de texte et images, grâce aux gravures à moindre coût. La place de l'image prend une place inégalée ; le rapport texte/image peut même atteindre un sur deux écrits. C'est ainsi que *Le Tour du monde* peut retranscrire les exploits de plus de 260 voyageurs depuis 1860, jusqu'en 1914, année de sa dernière publication<sup>125</sup>. Le nouveau format détachable qui s'impose dans le genre voyage où plusieurs auteurs voyageurs se partagent désormais la vedette, facilite cette pluralité. Le récit de chaque chroniqueur paraît sous forme d'épisodes d'environ quinze pages qui sont livrés de façon hebdomadaire et directement chez les lecteurs. Rien à avoir avec les livres de voyages de la première moitié du siècle où seul un voyageur écrivait ses aventures avec un nombre très limité d'images. La différence est même radicale si l'on regard l'exemple du récit en huit volumes de Gabriel Lafond de Lurcy. Le volume numéro trois du *Voyage autour du monde et naufrages célèbres* contient 430 pages, mais n'arbore que

---

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> À titre de comparaison *Le portefeuille du Comte Forbin*, publié par Challamel en 1842 avec 60 pages de texte et 45 dessins, consistait en une compilation de 15 livraisons et coûtait 30 à 40 francs selon le papier. En 1834, le journal hebdomadaire *L'Illustration* est vendu à 75 centimes, alors que le prix d'abonnement de la revue hebdomadaire *Le Magasin Pittoresque* reste de 6 francs. Ce sont des revues à prix élevés pour l'époque, qui s'adressent à une clientèle aisée. Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.*, p. 80.

onze gravures en acier, groupées au milieu de l'ouvrage<sup>126</sup>. L'extinction du livre de voyages s'achève avec le succès des revues hebdomadaires comme le *Tour du monde*.

### *Principales revues illustrées du XIX<sup>e</sup> siècle*

nom de revue	durée	directeur	thème	prix <sup>127</sup>	nombre de tirages/an
<i>Le Tour du monde</i>	1860-1891	Édouard Charton (1860-1890)	Voyages Géographie	50 c l'exemplaire hebdomadaire <sup>128</sup>	?
<i>Le magasin pittoresque</i>	1833-1938	Édouard Charton (1833-1888)	Connaissances variées	6F-1834 5F20-1848 7F-1872 -l'abonnement -livraisons hebdomadaires	100 000 / (1834) <sup>129</sup>
<i>L'Illustration</i>	1843-1938	Édouard Charton (1843) Jean-Baptiste Paulin (1843-1865) Auguste Marc (1865-1886) <sup>130</sup>	Presse d'information illustrée	35F l'abonnement annuelle -livraison hebdomadaire	35 000/ (1848) <sup>131</sup>
<i>La Revue des deux mondes</i>	1829 à nos jours	François Buloz (1804-1877) Charles Buloz (1877-1894)	Littérature, Art et Voyages	75 c -l'exemplaire	25 000/ 1885 et 15000 abonnés 1863 <sup>132</sup>
<i>Le Journal illustré</i>	1864-1900	Moïse Millaud	Actualités, Littérature Beaux-arts	10c-1864 l'exemplaire -livraison hebdomadaire	200 000 moyenne (1890-1990) <sup>133</sup>

Le besoin de produire davantage d'images explique les révolutions techniques mais aussi la participation importante des voyageurs qui, malgré des connaissances artistiques scolaires, seront tout de même sollicités pour témoigner picturalement de leurs observations. Les directeurs et éditeurs des revues de voyage reconnaissent d'ailleurs très tôt le caractère indispensable de l'image dans la transmission des idées et dans l'élargissement de leur nombre de lecteurs. La réussite du *Tour du Monde* tient

<sup>126</sup> Les gravures sont presque toutes réalisées par le même artiste, Jules Collignon. Voir, G. Lafond de Lurcy, *Voyage autour du monde et naufrages célèbres. Mers du Sud, de la Chine et Archipels de l'Inde*, Paris, 1843, vol. III.

<sup>127</sup> À titre comparatif, un roman de Jules Verne cartonné et illustré *in octavo*, coûte 14 à 15 francs vers 1880.

<sup>128</sup> Voir J. Etienne, *La revue Le Tour du monde, 1860-1914, Étude d'ensemble et tables*, Paris, Les fiches bibliographiques, 1977, p. 13.

<sup>129</sup> Évaluation du nombre d'exemplaires qui circulent après la 1<sup>ère</sup> année de lancement. Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.* p. 80-82.

<sup>130</sup> Ibidem. P. 147

<sup>131</sup> Ibidem. P.124.

<sup>132</sup> Voir T. Loué, « Une révolte culturelle : l'entrée en catholicisme de *La Revue des deux mondes* 1895-1906 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2002.

<sup>133</sup> J.-P. Bacot, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle: une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, p. 121.

sans doute à la clairvoyance du directeur Édouard Charton vis à vis du pouvoir magnétique des gravures auprès des lecteurs. Tel que le montre sa correspondance privée, pour lui, l'approche de l'exotisme avec ses paysages et habitants inhabituels reste indissociable de la représentation picturale :

Nos efforts tendent à donner aux gravures du Tour du Monde une importance égale à celle du texte même. Si dans les œuvres poétiques ou romanesques les gravures ne sont qu'un ornement, dans les relations de voyage elles sont une nécessité. Beaucoup de choses, soit inanimées, soit animées, échappent à toute description : les plus rares habiletés du style ne parviennent à en communiquer à l'esprit des lecteurs qu'un sentiment de vague et fugitif <sup>134</sup>.

Le directeur du *Tour du monde* est aussi conscient du goût grandissant des lecteurs pour l'exotisme, que lucide sur le besoin de confronter visuellement un monde lointain afin de faciliter la compréhension. Le choix de privilégier l'image, en tant que moyen pour transcrire l'explicite, fait partie d'une stratégie qui vise à augmenter le nombre d'exemplaires vendus. La profusion des images constitue alors le moyen le plus efficace pour élargir le nombre des lecteurs et accroître le nombre d'abonnés. Le contrat signé par Édouard Charton avec les éditions Hachette pour sa fonction de directeur du *Tour du monde* est assez parlant : en plus d'un versement de mille francs par mois avec lesquels il doit rémunérer ses collaborateurs, il a un « intéressement au tirage, à partir de 8000 exemplaires »<sup>135</sup>. Mais au-delà de la question pécuniaire, le recours à l'image constitue, pour Édouard Charton, une nécessité dans l'entendement de l'inconnu. Les icônes permettent à la fois de simplifier la représentation de l'être exotique et éviter l'effet « vague et fugitif » du langage écrit<sup>136</sup>. Édouard Charton fait probablement allusion aux récits scientifiques de l'époque dont le vocabulaire reste compliqué et les concepts trop abstraits pour les lecteurs. Dans ce siècle de « redécouverte » des peuples amérindiens, la soif de connaissance des cultures étrangères révèle également la nécessité de se mesurer à l'*Autre*. Tout se passe, en effet, comme si la description d'autres civilisations autorisait enfin les questionnements

---

<sup>134</sup> Lettre d'Édouard Charton à Auguste Villemot du Figaro, 1<sup>er</sup> février 1860, dans A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.* p 111 et 130.

<sup>135</sup> Jean Mistler, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Hachette, Paris, 1964.

<sup>136</sup> Ibidem.

sur sa propre culture. Cette dynamique identitaire inversée, qu'elle soit consciente ou pas, pousse le lecteur à mieux « se définir à son tour »<sup>137</sup>. Cette construction de l'image de soi à partir de l'image de l'*Autre* se réalise par le biais de ces nouvelles revues de voyage. Dans ces démarches collectives les participants sont les voyageurs, les illustrateurs, les graveurs mais aussi les éditeurs, soucieux de rentabilité<sup>138</sup>. Des intervenants qui apportent leurs différentes manières de voir ce qui produit parfois des résultats paradoxaux. Avec son idéal saint-simonien, Édouard Charton participe à la diffusion des idées dominantes sur les peuples exotiques via *Le Tour du monde*<sup>139</sup>. Or, dans cette confrontation à l'être exotique, l'image de la femme joue un rôle majeur. Elle attise la recherche des plaisirs visuels des lecteurs masculins et participe de ce fait, à la popularité des récits. Mais à l'attrait des lecteurs, il faut ajouter une tâche plus symbolique de la figure féminine dans ces revues, celle de la transmission et de la réévaluation des valeurs essentielles. Ainsi, dans les représentations des porteuses d'amphores que nous examinons, la quête des plaisirs se confond avec la quête d'idéaux féminins.

Les deux motifs de porteuses que nous allons découvrir ci-après comportent des styles et des compositions très différentes, sensés traduire l'altérité féminine sud-américaine. Or, contrairement aux dires des éditeurs de l'époque mais confirmant le raisonnement de Gombrich, « il est beaucoup plus difficile que l'on ne l'imagine généralement de dessiner un spectacle inhabituel »<sup>140</sup>. Dans les gravures des *porteuses d'amphores* comme dans celles que nous avons appelé *porteuses érotiques*, les difficultés pour retranscrire les différences physiques et culturelles sud-américaines semblent persister de manière aussi éclatante que dans les représentations textuelles.

---

<sup>137</sup> Affergan, *Construire, op.cit.*, p. 12.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Alors que les revues illustrées représentent pour Édouard Charton un moyen d'éduquer et instruire les classes populaires, sa vision du monde et ses principes politiques semblent se distiller aussi à travers son travail éditorial. Édouard Charton mène une carrière politique en parallèle de son métier d'éditeur. Son influence philanthropique débute comme rédacteur du *Journal de la morale chrétienne* et dans l'école saint simonienne. Il devient secrétaire général du Ministère de l'Instruction publique en 1848 puis député de l'Yonne et membre du conseil d'État. En 1870, il est préfet de Seine-et-Oise et sénateur du même département (1876-1882). Voir J. Etienne, *La revue le Tour du Monde, 1860-1914, Étude d'ensemble et tables*, Paris, Les fiches bibliographiques, p. 17.

<sup>140</sup> On se réfère à la fameuse démonstration avec l'image ancienne du rhinocéros, réemployée plusieurs fois par les artistes malgré sa déformation avec la réalité observable. Voir E. H. Gombrich, *L'Art, op.cit.* p. 69 et 71.

## 2. La porteuse « orientale » à deux amphores

Il n'y a pas d'image plus poétique et plus idéalisée de la femme populaire grande-colombienne que celle qui prend la forme de la Métisse porteuse d'amphores. Or, comme toute vision magnifiée, il n'existe pas de réalité plus équivoque, qui génère autant d'interrogations que cette interprétation ennoblie de la femme sud-américaine. Les contradictions inhérentes à ce cliché ainsi que sa pérennité dans les récits de voyage tout au long du siècle, soulèvent de nombreuses questions. En effet, ce mirage de femme, qui rappelle à la fois la porteuse d'offrandes antique et la porteuse d'eau orientale, attire autant les artistes des premiers livres de voyage que ceux qui s'expriment au milieu et jusqu'à la fin du siècle. Est-ce un cliché de la femme orientale, transposé en Amérique équinoxiale, un peu comme Christophe Colomb et ses successeurs voyaient des « Amazones antiques » dans les jungles équatoriales ? Mais comment comprendre le manque de véracité que cette transposition culturelle implique de la part des voyageurs et éditeurs, à une époque si soucieuse de vérité ? Est-ce le manque d'informations précises sur les femmes de ces contrées qui expliquent ces approximations par rapport à la réalité ? Ou bien, doit-on interroger les artistes et leur volonté consciente d'évoquer une image anachronique mais plus valorisante de la porteuse des milieux populaires ?

Nous retrouvons à travers ces questionnements sur la *porteuse d'amphores* les réflexions qui touchent les raisons du style artistique et que nous avons soulevées avec les images de *Nymphes tropicales*. La problématique de la transcription des idées en formes picturales s'éloignent néanmoins de l'objet de notre étude et surtout, n'apporte pas toujours des réponses précises sur les intentions des artistes. L'observation attentive des gravures réunies dans cette partie, entend davantage explorer l'imbrication entre ce cliché de la *porteuse d'amphores* avec l'imagination et l'intertextualité. Deux phénomènes incontournables, qui sont rarement signalés dans les analyses de ces gravures et qui semblent influencer particulièrement les producteurs de ses images. Afin de poursuivre l'analyse de ces clichés déconcertants, il nous semble pertinent d'examiner leur évolution chronologique et donc de commencer avec les premières gravures de femmes porteuses d'amphores.

Ce n'est probablement pas un hasard si les premiers clichés de femmes porteuses d'amphores apparaissent dans le *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques* d'Alcide

d'Orbigny<sup>141</sup>. Ce récit onirique qui ne devait pas contenir de données purement scientifiques, constitue en réalité une fusion de plusieurs voyages dont ceux de Humboldt. Comme nous l'avons signalé, bien qu'Alcide d'Orbigny parcoure pendant sept ans la plupart des pays américains du cône sud, il n'est jamais allé en Colombie. Si en 1836 il accepte de publier ce voyage fictif, c'est suite au grand succès de son *Voyage dans l'Amérique Méridionale*, paru à Paris en 1835.<sup>142</sup> Or, malgré tout le sérieux qui entoure ce naturaliste et en dépit de toutes les collections qu'il expédie au Muséum de Paris, son ouvrage sort sans mentionner les sources et donc son caractère fictif. Ce détail qui surprend de nos jours, n'empêche pas le succès de l'ouvrage, puisqu'il est réimprimé plusieurs fois<sup>143</sup>. Il avait pourtant été question de préciser l'aspect fictif dans l'introduction. Alcide d'Orbigny regrette longtemps cette omission qui crée des tensions avec son éditeur Tenré et l'oblige à rectifier des informations dans des publications ultérieures<sup>144</sup>. Parmi les 133 planches contenues dans ce *Voyage* controversé, surgissent les deux premières images de femmes porteuses d'amphores grande-colombiennes.

Deux artistes participent à l'illustration de cette expédition imaginaire d'Alcide d'Orbigny. Il s'agit de Julien Boilly (dénommé dans ce récit Jules), qui est moins connu que son père, Louis Boilly, et le célèbre dessinateur de l'Astrolabe, Louis-Auguste de Sainson. Ce dernier était reconnu depuis l'illustration du fameux *Voyage Pittoresque autour du monde* de Dumont d'Urville, qui venait de paraître à Paris (1830-1835)<sup>145</sup>. Il avait participé à l'expédition dans les îles de l'Océan Indien en réalisant des croquis *in situ*, ce qui était exceptionnel pour l'époque<sup>146</sup>. Julien Boilly collabore principalement dans cet ouvrage à l'aide de ses burins. Mais, reflétant les valeurs du temps, son rôle de graveur reste moins reconnu que celui du dessinateur Louis-Auguste

<sup>141</sup> La première publication du *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*, sort à Paris en 1836. Cette édition de L. Tenré et Henry Dupuy comporte 133 gravures en acier et en taille douce.

<sup>142</sup> Il s'agit du monumental ouvrage d'Alcide d'Orbigny, édité entre 1835 et 1847 par Pitois et-Levrault à Paris, en 9 tomes et 11 volumes. Pour une description détaillée des voyages réalisés par d'Alcide d'Orbigny, voir F. Legré-Zaildine, *Voyage en Alcidie, à la découverte d'Alcide d'Orbigny*, Paris, Boubée, 1977.

<sup>143</sup> En dehors des éditions déjà citées, il existe d'autres publications dont, *Voyage dans les deux Amériques. Résumé général de tous les voyages*, publié chez Furne et Cie à Paris en 1841 et 1867 et l'édition belge de 1854.

<sup>144</sup> Parmi les publications « rectificatives » ultérieures, il faut citer, *Voyage dans les deux Amériques, augmenté de renseignements exacts jusqu'en 1853 sur les différents états du Nouveau Monde. Nouvelle édition publiée sous la direction de m. Alcide d'Orbigny*, Paris, Furne, 1853 et réédité en 1867. Voir aussi *Histoire générale des voyages*, réalisé avec Dumont d'Urville et publiée par Furnes en 1859.

<sup>145</sup> J. Dumont d'Urville, *Voyage de la Corvette l'Astrolabe exécuté par ordre du roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829*, Paris, J. Tastu, 1830-1835.

<sup>146</sup> Il s'agit du *Voyage Pittoresque autour du Monde* (1834 et 1835), un résumé paru en deux volumes, destiné à vulgariser le voyage de Dumont d'Urville. Il est accompagné de cartes et de gravures en taille-douce réalisées parfois par Julien Boilly et d'après les dessins de Louis-Auguste de Sainson. Le volume II, publié en 1835, comprend le plus grand nombre des gravures.



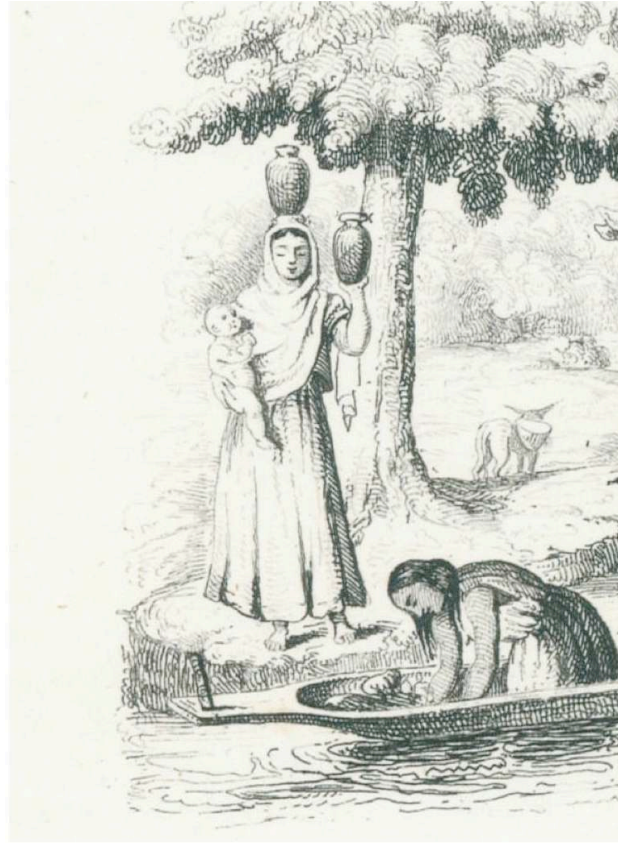
de Sainson. En même temps, la notoriété de Julien Boilly ne s'envole pas lorsqu'il s'attaque plus tard au dessin dans les portraits des membres de l'Institut<sup>147</sup>. L'illustration du *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques* d'Alcide d'Orbigny ne change pas davantage la donne en matière de renommée pour Julien Boilly. Bien au contraire, cherchant probablement à retrouver le succès des récits à bord de l'*Astrolabe*, la première page du *Voyage* d'Alcide d'Orbigny met surtout en avant le dessinateur principal : « *Accompagné des cartes et nombreuses Gravures en taille-douce sur acier, d'après les dessins de MM de Sainson, Dessinateur du Voyage de l'Astrolabe, et Jules Boilly* »<sup>148</sup>. Même si le cliché de la porteuse d'amphores demeure inexistant dans l'iconographie du *Voyage* de Dumont d'Urville, les physionomies et les compositions spatiales, rappellent les gravures composées deux ans après pour le *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*<sup>149</sup>. L'incorporation d'éléments exotiques stéréotypés comme les palmiers et les pirogues, dans des paysages à peine ébauchés, fait partie des formules réemployées par Julien Boilly et Louis-Auguste de Sainson dans les images que nous allons étudier.

---

<sup>147</sup> Il dessine aussi des portraits de femmes-auteurs sur des thèmes mythologiques, édités par le marchand Sieurun, mais qui restent longtemps dans l'ombre. Voir H. Béraldi, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie L. Conquet, 1890, vol. II, p.146.

<sup>148</sup> A. d'Orbigny, *Voyage, op.cit.*, p.1.

<sup>149</sup> Dumont d'Urville, *Voyage de la Corvette l'Astrolabe exécuté par ordre du roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829*, Paris, J. Tastu, 1830-1835.



(Figure 63)

Détail du *Canal de Soledad*

Dessin de Louis-Auguste de Sainson, Gravure sur acier de Julien Boilly

Extrait d'A. d'Orbigny, *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*, Paris, 1836, p. 50

*Canal de Soledad* (Figure 63) est un dessin de Louis-Auguste de Sainson, probablement gravé par Julien Boilly, qui comporte l'image la plus étonnante de femme porteuse d'amphores. Cette petite gravure composée en deux plans, apparaît intercalée entre la page 50 et 51 du *Voyage* d'Alcide d'Orbigny. Or, le texte qui décrit cette scène n'apparaît que vingt-huit pages plus loin, ce qui participe à la confusion qui surgit du dessin.

Dans la composition, le trouble concerne à la fois les éléments exotiques, sensés apporter le caractère sud-américain et la représentation des personnages. Le malentendu débute avec l'étrange pirogue « à voile » qui semble glisser sur un étroit ruisseau alors qu'il s'agit du grand fleuve Magdalena. La confusion se poursuit avec l'homme sur la pirogue qui se prête à ouvrir la voile au premier plan. L'aspect incertain de son anatomie fait d'ailleurs planer les doutes quant à son origine : s'agit-il d'un pêcheur d'origine africaine, des fameux *bogas*, ou bien d'un Indien descendant des anciens Caraïbes, les redoutables guerriers de la région ? Le malaise se déplace ensuite sur la rive de droite avec la figure de la porteuse d'amphores. L'apparition de cette

femme entièrement couverte d'une tunique blanche nous transporte vers des horizons orientaux. Quant aux personnages assis sur la pirogue du fond, avec leurs allures plus dévêtues, ils traduisent plutôt la présence des indigènes. Le caractère confus culmine avec les animaux que l'on aperçoit devant à gauche et s'éloignant vers le second plan. Leur aspect esquissé et flou empêche, en effet, toute identification. Le graphisme imprécis de cette gravure n'est que partiellement éclairci par le texte d'Alcide d'Orbigny :

À peine entrés sur le canal, nous y rencontrâmes une foule de petites pirogues indiennes, simples troncs de bois creusés, surmontés de voiles grossières et quelques fois des branches d'arbre pour en tenir lieu. Sur la rive de quatre bouches se trouvait une famille qui levait son camp. Il était dix heures du environ du matin. Pour profiter de la brise qui depuis cette heure l'Indien venait d'ouvrir sa voile. Les femmes achevaient leur petite besogne de ménage, l'une arrangeait dans un coin de la barque les œufs d'iguane qu'elle venait d'éventrer ; l'autre revenait d'une source voisine avec deux vases de terre et son enfant sur le bras. Les femmes étaient entièrement couvertes ; l'homme n'avait que le guayuco ou pampanilla,...simple morceau de toile<sup>150</sup>.

Le décalage entre la description et l'interprétation picturale accentue l'ambiguïté qui surgit de la première observation. La discordance entre le texte et l'image se concrétise avec la représentation de deux pirogues qui avancent paisiblement sur un petit cours d'eau, alors que le texte fait référence à une foule de petites pirogues sur le grand fleuve Magdalena. Ce premier compromis avec la réalité, qui constitue la réduction du nombre des canoës et de la taille du fleuve, annule le caractère surpeuplé et menaçant de la description littéraire pour montrer un lieu paisible. Bien que l'auteur et le titre de la gravure citent un « *canal* », en réalité il doit s'agir d'un des nombreux méandres qui se forment encore naturellement dans la région de la ville de Soledad, zone qui existe de nos jours au nord de la Colombie, entre la mer des Caraïbes et le fleuve Magdalena<sup>151</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ce fleuve est une voie principale de transport. Il

---

<sup>150</sup> A. d'Orbigny, *Voyage, op.cit.*, p. 78.

<sup>151</sup> La ville de Soledad fait partie aujourd'hui des faubourgs de la ville colombienne de Barranquilla.

constitue le chemin le plus rapide pour rejoindre les villes andines à partir de la mer des Caraïbes et un carrefour commercial pour les grand-colombiens.

La confusion générée par cette gravure s'intensifie ensuite avec les personnages représentés. Au delà de la plus insolite des figures, la porteuse d'amphores, l'image de l'Indien dessiné debout sur la pirogue interpelle aussi. Décrit par Alcide d'Orbigny comme portant le « le guayuco » ou un « simple morceau de toile » autour des reins, l'Indien est dessiné avec des cheveux frisés qui font davantage penser aux anciens esclaves africains qui peuplent le fleuve Magdalena et qui sont réputés pour leur talent de pêcheurs<sup>152</sup>. Ce sont les *bogas*, bien connus des voyageurs, puisqu'ils composent la principale main d'œuvre des pirogues qui les transportent. L'anatomie de ce pêcheur contraste d'ailleurs avec les personnages de la seconde pirogue dont la chevelure lisse et longue rappelle celle des indigènes. Cette incertitude sur les origines socio-ethniques est également entretenue par le texte, puisque l'auteur ne cite aucun nom précis de tribu indigène, tout comme il ne livre pas de description physique précise sur eux. Même quand il décrit la présence d'un groupe d'indiens sur la terre ferme, il ne cite que très rapidement l'activité en question, « une famille qui levait son camp »<sup>153</sup>. La région de Soledad regroupe pourtant des tribus indiennes assez renommées : au delà des cours d'eau et vers l'intérieur des terres, se trouvent les ancêtres des Indiens Caraïbes, alors que du côté de la rive orientale du Rio Magdalena, demeurent les territoires ancestraux des Indiens Mocana, mieux connus du nom de Malambo<sup>154</sup>. La rive occidentale, elle, est peuplée des Indiens Galapo, réputés pour la qualité de leur artisanat<sup>155</sup>. En réalité, seul le travail des femmes indigènes implique une description plus précise de la part du chroniqueur, avec l'évocation de celle qui range « dans un coin de la barque les œufs d'iguane qu'elle venait d'éventrer »<sup>156</sup>. Cette activité, qui associe l'Indienne de la pirogue du premier plan aux comportements plutôt sauvages, est la seule action qui apparaît de manière fidèle sur la gravure. Pour le reste, l'incohérence règne dans ce mélange pictural qui assemble des faits réels avec des éléments imaginaires.

---

<sup>152</sup> A. d'Orbigny, *Voyage, op.cit.*, p. 78.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Pedro Malambo était le *cacique* du peuple Mocana. Suite à la conquête espagnole, une partie de leurs territoires est transformée en *encomienda* des Indiens Malambo.

<sup>155</sup> Les Indiens Jalapo (Galapo) se sont aussi concentrés en *encomienda* pendant la conquête espagnole. Aujourd'hui leurs descendants sont mieux connus par la fabrication de paniers tressés et des masques.

<sup>156</sup> A. d'Orbigny, *Voyage, op.cit.*, p. 78.

Le trouble que suscite le *Canal de Soledad* (Figure 63) se cristallise ensuite dans la présence de la porteuse d'amphores. Son apparition avec des vêtements orientaux au bord d'un fleuve inhabité, instaure l'énigme. La description de l'auteur du récit perturbe encore le lecteur car il ne cite que des femmes indiennes étant « entièrement couvertes » dont une porteuse d'amphores qui « revenait d'une source voisine avec deux vases de terre et son enfant sur le bras »<sup>157</sup>. Comment expliquer alors la grande différence vestimentaire entre la porteuse d'amphores et les femmes dans les pirogues ? Pourquoi a-t-on recours à ce cliché féminin aux allures orientales alors que les Indiennes de cette région de la Magdalena, au climat chaud et humide, portent peu de vêtements ? La transcription des anatomies dans cette gravure reflète, en effet, le malaise dans la transcription de l'altérité physique indigène. Que ce soit par ignorance ou bien par souci de plaire, les artistes semblent préférer une image féminine préexistante, même si elle s'avère incompatible culturellement avec le lieu représenté. S'il paraît clair que cette porteuse d'amphores ne résulte pas d'une volonté de description sociologique de la femme indienne, l'origine de ce cliché de femme voilée aux deux amphores reste un mystère. S'agit-il d'une figure de porteuse d'eau orientale, retrouvée dans les étagères d'un atelier parisien ? C'est ce que nous souhaitons élucider.

La ressemblance entre le motif de la femme Fellah porteuse d'eau et la porteuse d'amphores du *Canal de Soledad*, paraît en effet étrange. Ce motif oriental devient célèbre dans la littérature viatique à partir de 1819 avec la parution de son image dans *Bords du Nil* (Figure 64), une des lithographies du fameux *Voyage dans le Levant* du comte de Forbin. Lorsque ce récit paraît à Paris, l'artiste-voyageur est déjà renommé dans le monde des arts puisqu'il est rien de moins que le directeur général du Louvre. Ainsi, alors que la mode des voyages est encore à son aube, le *Voyage dans le Levant* devient un succès. Il est édité deux fois la même année, créant sans doute des antécédents dans le monde de l'édition. Il est d'ailleurs probable que Julien Boilly et Louis-Auguste de Sainson connaissent les 78 lithographies réalisées par le fameux graveur Godefroy Engelmann pour le *Voyage dans le Levant*, dont le cliché de femme Fellah aux deux amphores<sup>158</sup>. À l'exception de l'enfant porté par la femme du *Canal de*

---

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818* du comte Forbin (1819), publié avec 78 lithographies, comme le *Voyage dans la basse et Haute Egypte* de Vivant Denon (1802). Ils font partie des récits imagés réalisés par des artistes qui partent dans un voyage initiatique en Orient. Le *Voyage dans le Levant* comporte deux éditions dans la même année, mais seulement une avec les 78 lithographies en couleur et monochromes d'Engelmann. Forbin réalise ce voyage avec l'architecte M. Huyot et les artistes M. Prévost et M. Cochereau. L'édition de Prague de 1823 comporte 77 planches Voir, C. Peltre, *L'Atelier, op.cit.*, p. 13.

*Soledad* (Figure 63), tous les autres attributs semblent empruntés à la femme fellah du *Bord du Nil* : sa pose hiératique, ses deux vases portés sur la tête et la main, ainsi que sa robe drapée au long voile, sont transposés à quelques détails près sur les bords du fleuve Magdalena. S'agit-il de la réutilisation d'un bloc de bois déjà existant dans l'atelier ? Sans pouvoir prouver ces arrangements avec la réalité, ils constituent toutefois des possibles solutions qui vont dans le sens de la rapidité de production, variable déterminant dans ce début du siècle. Or, si ce cliché féminin du *Canal de Soledad* provient de la femme fellah du Nil, ce transfert n'atteste pas seulement d'un laisser aller d'une époque. La tolérance face à l'incorporation d'images discordantes révèle surtout l'inattention de lecteurs, mêmes instruits, et donc un manque de connaissances sur le monde sud américain. Suivant cette logique, la porteuse d'amphores du *Canal de Soledad* constitue bien un schéma « indicatif » et « ressemblant » qui aide les illustrateurs, comme les lecteurs, à s'imaginer cet être éloigné et toujours inconnu, qu'est alors la femme sud-américaine<sup>159</sup>. La notice explicative du dessin de Forbin dévoile, elle aussi, la superficialité pittoresque qui est attachée à cette femme paysanne des pays arabes : « femmes des Fellah allant remplir aux bords du fleuve les cruches rafraichissantes qui se fabriquent à Kéneh »<sup>160</sup>.



(Figure 64)

Détail de *Bords du Nil*

Dessin du comte de Forbin. Lithographie de Godefroy Engelmann.  
Extrait de Forbin, *Portefeuille du Comte de Forbin*, Paris, 1819, p. 17

<sup>159</sup> E. H. Gombrich, *L'Art*, op.cit. p. 64.

<sup>160</sup> Le comte de Forbin incarne l'artiste voyageur par excellence. Il écrit en plus de son *Voyage dans le Levant*, *Souvenirs de la Sicile* et *Un mois à Venise*. Pendant son voyage en Orient, sa mission était d'acheter des antiquités pour le Louvre. Il devient directeur de ce musée après Vivant Denon. Voir, Forbin, *Voyage dans le Levant*, op. cit., p. 18.

Cette tendance surprenante à échanger la porteuse d'amphores orientale avec la femme des milieux populaires grande-colombiens, s'explique également par ce que certains appellent l'envolé imaginaire orientaliste, qui surgit dès l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle en France et qui coïncide avec l'essor du genre littéraire du récit viatique<sup>161</sup>. À côté du flou général qui entoure les connaissances sur les habitants sud-américains, il existe un « trop plein de culture orientale » en France<sup>162</sup>. L'Orient en tant qu'espace géographique et culturel est bien plus exploré et mieux identifié par les lecteurs français que ne l'est le monde américain dans ce début du siècle. La littérature révèle en premier ce monde exotique aux français avec des œuvres célèbres comme *Les Mille et une nuits*, traduite depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>163</sup>. Les *Voyages en Orient* de Chateaubriand et de Nerval nourrissent également les lecteurs avec des références culturelles bien précises<sup>164</sup>. Ce sont ensuite les peintres voyageurs qui jouent un rôle décisif dans la concrétisation picturale de l'imaginaire occidental. L'ampleur de l'attraction pour l'Orient se reflète d'ailleurs dans leur nombre : cinq cents peintres orientalistes recensés au Salon de Paris pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, dont quelques uns sont aussi des grands voyageurs<sup>165</sup>. Dauzats, Gérôme, Vernet et Delacroix, partent traduire graphiquement le monde oriental grâce aux multiples missions que le gouvernement français leur propose dans les pays arabo-musulmans<sup>166</sup>. Parmi ces artistes voyageurs, certains dont Charles Gleyre, se consacrent particulièrement à la représentation de la figure féminine orientale. Sa porteuse d'amphores évoque à la fois la femme fellah du comte de Forbin et les statues antiques grecques. *La Nubienne* de Gleyre (Figure 65), qui semble fusionner en elle l'Orient et l'Antiquité, pourrait être celle que cherchent à reproduire les illustrateurs des récits sur l'Amérique du sud.

Le mélange de la Grèce et de l'Orient qui apparaît dans la représentation artistique de la femme fellah, s'explique par l'imaginaire des artistes-voyageurs. Il est construit d'après des périples précis et dans un contexte politique favorable à l'expatriation dans

<sup>161</sup> Voir E. Said, *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003 et Colette Juilliard, « Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français au XIX<sup>e</sup> siècle », *Confluences Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, N°16, 1995-1996, p. 177.

<sup>162</sup> C. Juilliard, « Imaginaire », *op.cit.*, p. 178.

<sup>163</sup> Dès 1704, Antoine Galland traduit en français *Les Mille et une nuits*.

<sup>164</sup> *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, qui paraît en 1811 à Paris, est considéré comme le premier récit de voyage romantique, qui met en avant la subjectivité du voyageur. Le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval paraît plus tard, en 1851. Voir, M-E. Thérenty et S. Sékian (dir.), « L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. Un voyage avec des voyages », actes du Colloque CERD Montpellier-2006, *Fabula*, Décembre, 2006.

<sup>165</sup> C. Peltre, *L'Atelier*, *op.cit.*, p. 19. Le catalogue concerne l'exposition *Les peintres orientalistes*, réalisée à Dunkerque, (Douai) en 1983.

ces deux parties du monde. Les interventions armées du début du XIX<sup>e</sup> siècle : la campagne d’Égypte de Bonaparte (1798), la victoire des forces européennes en Grèce (1821) et la prise d’Alger (1830) provoquent une intense création artistique<sup>167</sup>. Mais pour mieux comprendre à quel point l’ailleurs est souvent synonyme de Grèce, dans l’esprit des artistes et écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut souligner au préalable l’analogie qui existe entre la Grèce et l’Orient. Ce phénomène est expliqué avec détails par Christine Peltre dans son ouvrage *L’Atelier du voyage*. En résumé, la Grèce est la première escale des voyageurs et des peintres dans leur voyage en Orient et l’unique enclave européenne dans l’Empire Ottoman<sup>168</sup>. Ce circuit initiatique crée l’engouement parmi les jeunes en manque d’exotisme mais aussi auprès d’un public raffiné d’artistes et d’amateurs d’art et ce, depuis la campagne d’Égypte menée par Napoléon (1798 - 1801). Lors de ces voyages, les narrateurs expriment souvent un souhait inconscient de recherche des origines de la culture occidentale avec, par exemple, « le retour à l’Antique » de Chateaubriand en Grèce ou bien les allusions à l’Antiquité gréco-romaine dans les carnets de Delacroix, notamment à Tanger où « le beau court les rues, il est désespérant. Les Romains et les Grecs sont là, à ma porte »<sup>169</sup>. La redécouverte des ruines de l’Acropole et des temples en Grèce, par les mêmes voyageurs qui visitent ensuite le Moyen-Orient et l’Afrique du Nord, explique probablement cette démarche de superposition des cultures. La volonté « d’helléniser l’Orient » semble s’étendre jusqu’à la représentation des femmes fellah des bords du Nil qui adoptent la « noble simplicité » des Panathénées<sup>170</sup>.

Le processus de fabrication des récits de voyage parus dans la première moitié du siècle, explique d’autre part la facilité de transfert des clichés. Pionniers dans le genre viatique avec leur nouvelle iconographie, les récits de voyage orientaux semblent marquer les esprits des illustrateurs, qui sont les mêmes que les éditeurs sollicitent pour

---

<sup>167</sup> Plusieurs tableaux illustrent les expéditions militaires françaises : *Les Massacres de Scio* de Delacroix (1824), la série sur la campagne d’Égypte de Gérôme, dont le fameux *Œdipe* exposé au Salon (1886), ainsi que les tableaux peints sur la prise d’Alger par Jean-Adolphe Beaucé, peintre officiel de l’armée française pendant les campagnes en Afrique du Nord, dont *Assaut et prise de Laghouat* (1852) conservé au Château de Versailles.

<sup>168</sup> C. Peltre, *L’Atelier*, *op.cit.*, p. 32-36.

<sup>169</sup> Le retour à l’Antique chez Chateaubriand s’assimile aussi à un retour à la tradition et à la mémoire comme « ré-enracinement », après l’amnésie révolutionnaire. Le voyage de Delacroix en Orient a lieu en 1832 et comprend, le Maroc, l’Algérie et le sud de l’Espagne Voir E. Saliceto, « Le voyage de la Grèce, un nouveau retour à l’Antique ? » dans, M-E. Thérenty et S. Sékian (dir.), « L’itinéraire », *op. cit.* Pour une étude illustrée des carnets de Delacroix voir A. Sérullaz, et A. Doutriaux, *Delacroix « une fête pour l’œil »*, Paris, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées nationaux, 1998.

<sup>170</sup> Expression extraite de Christine Peltre, *L’Atelier*, *op.cit.*, p 34.



l'illustration des voyages en Amérique<sup>171</sup>. Ces artistes sédentaires, qui travaillent depuis Paris sans connaître les pays en question, doivent faire preuve de beaucoup d'imagination. Ainsi, la femme porteuse d'amphores devient une chimère aussi recherchée et imaginée par les voyageurs de la Grande Colombie, que *La Nubienne* de Gleyre (Figure 65) ou la femme Fellah des *Bords du Nil* (Figure 64). Pour ces artistes en quête de muses et de rêves utopiques, la femme porteuse d'amphores renferme aussi des significations symboliques. Son allure constitue une sorte d'emblème de la femme idéale exotique qui s'adapte aux coutumes des différents pays. Son expression picturale qui se rapproche des proportions du « beau idéal », avec toutes les valeurs féminines positives qu'il implique, notamment le caractère laborieux, patient et soumis, contribue à lui donner une place privilégiée auprès des artistes et chroniqueurs<sup>172</sup>. Cette image féminine idéalisée constitue une fiction recherchée à la fois par les voyageurs et les lecteurs.

Dans cette iconographie sur l'Amérique du sud, le cliché de la porteuse d'amphores coexiste avec d'autres éléments caractérisant l'Orient. Ce phénomène spontané et insoupçonné d'emprunt des clichés orientaux est surtout visible dans les récits publiés dans la première moitié du siècle. C'est le cas dans le *Voyage autour du monde et naufrages célèbres* de Gabriel Lafond de Lurcy où une gravure sur la Bolivie, dessinée par Jules Collignon, représente des *Indiens Kuschouas* (Figure 66), entendre Quechuas<sup>173</sup>. Au delà de l'aspect factice des robes indigènes, qui semblent intégrer le corset, le paysage représente un village dont l'architecture est mauresque. Avec ses constructions blanchies, entourées de murs et couronnées de coupes byzantines, nous avons l'impression d'observer un village nord-africain. Mais la transplantation des caractéristiques du village moyen-oriental dans un paysage sud-américain, en l'occurrence la Bolivie, ne semble pas choquer les lecteurs. D'autant plus que les éléments orientaux de l'architecture sont aussi ceux qui détiennent le pouvoir évocateur de l'exotisme. De nos jours, cette transposition fantasmée de l'Orient en Amérique équatoriale rend ces images insolites voire amusantes<sup>174</sup>. À l'instar du village oriental, la porteuse aux amphores est un stéréotype transposé, un emblème d'exotisme au féminin, crée pour un public qui ignore son allure « importée » mais qui reconnaît en

<sup>171</sup> C. Peltre, *L'Atelier*, op.cit.

<sup>172</sup> Voir Laurent Bury, « Les Orientales : fantasme et réalités de l'art victorien », M. Palmier-Chatelain et Lavagne d'Ortigue (dir), *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS, 2002, p. 62.

<sup>173</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyage autour du monde et naufrages célèbres*, Paris, 1843, vol. III, p. 412.

<sup>174</sup> Selon Edward Said, l'Orient avec ses êtres exotiques, ses mémoires et ses paysages fantasmés, représente aussi une idylle pour les Européens. Voir E. Said, *Orientalism*, op.cit.

elle l'image d'un idéal féminin exotique. Comme d'autres stéréotypes, la porteuse aux amphores apparaît comme une figure neuve dans les récits, alors qu'elle provient des anciennes images détournées. En effet, le cliché de la porteuse est sensé produire du sens jusqu'à ce que les ambiguïtés qu'il véhicule soient signalées<sup>175</sup>. Cette question sur la transformation des anatomies des femmes sud-américaines en figures importées plus valorisantes, selon les critères européens, est celle que nous souhaitons traiter maintenant.



(Figure 67)  
 Détail de *Bords de la Magdeleine*, 1823  
 Aquarelle sur papier de François Désiré Roulin  
 Musée Banco de la República, Bogotá

Revenons sur l'aquarelle originale de François Roulin, dont s'est inspirée Louis-Auguste de Sainson pour dessiner le *Canal de Soledad* (Figure 63). Elle permet de comprendre le sens de la porteuse d'amphores quand elle est réemployée par d'autres

<sup>175</sup> Le fonctionnement des stéréotypes est analogue en littérature. Dans les analyses sur le stéréotype littéraire Pierre Barberis explique comment ce discours sur l'*Autre* se renouvelle de façon paradoxale. En effet, le stéréotype n'existe pas tant qu'il n'est pas dénoncé comme tel. À partir de ce moment, le « vide » qui est créé, appelle la création d'un autre stéréotype. Voir P. Barberis, « Le stéréotype. Crise et transformations », *Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Octobre 1993*, Caen, PUC, 1994, p. 9-13.

artistes. Dans cette évocation des *Bords de La Magdeleine* (Figure 67), l'allure hiératique de la porteuse d'amphores n'existe pas. À sa place nous apercevons deux jeunes femmes qui portent des longs jupons noirs avec des chemises blanches décolletées et dont l'identification socio-ethnique reste confuse. De quelles femmes s'agit-il exactement, des femmes créoles ou métisses ? Par leurs coiffures en chignon fleuri et leur teint plus clair, elles évoquent des femmes créoles. Mais leurs pieds nus dévoilent davantage les habitudes vestimentaires des femmes métisses. Ces incohérences vestimentaires qui n'interpellent que les lecteurs locaux, ne réduisent pas pour autant l'opposition que François Roulin souhaite signaler entre les femmes métisses aux allures stylisées et les indigènes recourbées qui occupent les pirogues. L'allure hiératique et le teint clair sont certes plus attirants pour les lecteurs du siècle que la représentation d'une indigène recourbée au physique trop dérangeant. Suivant cette logique, la porteuse d'eau de Louis-Auguste de Sainson participe aussi au contraste, puisque son activité est plus propre et valorisante que l'éventration des iguanes, l'occupation de l'Indienne sur la pirogue selon Alcide d'Orbigny<sup>176</sup>. Avec son aire orientale, la porteuse d'amphores de Louis-Auguste de Sainson personnifie une femme moins sauvage et plus esthétique que l'Indienne qui risque de repousser les lecteurs par son altérité menaçante. L'image de la porteuse d'amphores semble donc remplacer les femmes métisses de François Roulin. Ces dernières résultaient probablement plus complexes à graver, leurs silhouettes demandant plus de temps d'exécution. La figure de la porteuse d'amphores reflète par conséquent les incertitudes partagées par les voyageurs et les artistes sur les femmes indigènes et métisses de ces contrées. Malgré la transposition culturelle et l'immense décalage géographique qu'elle implique, le cliché de la porteuse d'amphores est sensé embellir la Métisse sud-américaine. Cette figure idéalisée de la femme exotique, tend à incarner aussi chez d'autres voyageurs l'image d'une Métisse encore méconnue.

La lecture du texte d'Alcide d'Orbigny qui fait allusion au dessin de Louis-Auguste de Sainson sur la fontaine de la place de San Victorin de Bogotá (Figure 68), décalquée de l'aquarelle déjà citée de François Roulin, confirme cette association entre la femme métisse et la femme porteuse d'amphores :

---

<sup>176</sup> Le texte fait référence aux Indiens *Guahiros* (Guajiros) et à la population du littoral qui s'étend de Santa Marta à *la Hacha* (Rioacha). Lorsque le périple aboutit au *rio Magdalena*, et plus précisément au *Canal de Soledad*, l'auteur ne cite plus d'ethnie indigène particulière. A. d'Orbigny, *Voyage, op.cit.*, p. 77.

Notre posada était située non loin de la place de Saint-Victorin, l'une de plus belles et de plus animées de Bogotá. Au centre est une fontaine, massif d'architecture que surmontent des vases sculptés ; et sur l'un des côtés, se prolongent les imposantes et sombres constructions d'un couvent (PL.X-1). Nous y vîmes des indigènes qui se rendaient à leur travail. Un chasseur de cerfs, le lazo à la main, y caracolait à cheval ; des cultivateurs poussaient devant eux leurs bêtes de somme chargées de provisions ; des femmes indiennes, habitantes du plateau, revenaient du marché avec leurs cages à poulets vides, tandis que de jolies servantes métisses allaient remplir leurs jarres à la fontaine .<sup>177</sup>

Cette évocation de scène pittoresque qui pourrait avoir lieu dans n'importe quel village de l'Amérique andine, constitue en réalité une description littéraire de la gravure de Louis-Auguste de Sainson. L'intérêt de cette description d'Alcide d'Orbigny n'est donc pas son authenticité mais plutôt la vision qu'elle dévoile sur les différentes catégories des femmes qui habitent les villes grande-colombiennes. Par la mise en avant des paysans exotiques, comme « le chasseur », « les cultivateurs » et « les femmes Indiennes », le texte comme la gravure, proposent un spectacle inhabituel pour les lecteurs européens<sup>178</sup>. Cette scène pittoresque comporte, d'autre part, une distinction très nette entre les personnages indigènes et les femmes métisses. Les traits schématisés de la gravure de Louis-Auguste de Sainson par rapport à l'aquarelle de François Roulin, accentuent encore l'aspect indigène des personnages masculins qui portent le poncho y compris le cavalier qui a perdu le raffinement de son attirail. Seules les « jolies servantes métisses » accaparent le geste esthétique et symbolique de « remplir leurs jarres à la fontaine »<sup>179</sup>. Ces porteuses d'amphores du second plan, portent aussi les robes décolletées à l'européenne. L'association osée dans ce texte entre les « jolies servantes métisses » et l'activité du transport d'eau, est une manière de rappeler les éléments qui composent cette figure métisse idéalisée. Dans le texte d'Alcide d'Orbigny comme dans la gravure de Louis-Auguste de Sainson et Julien Boilly, tout se passe comme si le rôle esthétique de la porteuse d'eau était réservé aux femmes

---

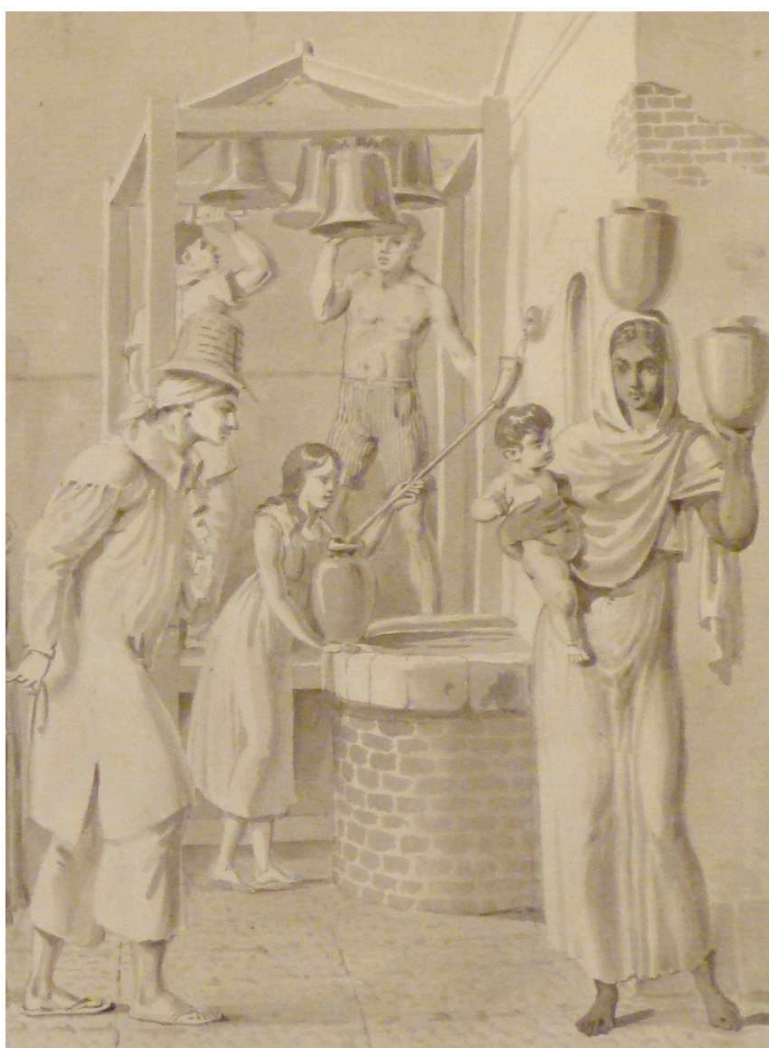
<sup>177</sup> A. d'Orbigny, *Voyage, op.cit.*, p. 87.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Ibidem.

métisses alors que celui moins valorisant de transporteuse de poulets, revenait aux femmes indigènes.

Cette distinction qui attribue des activités précises aux femmes selon leur appartenance ethnique, change avec l'évolution iconographique des récits de voyage. L'association du cliché de la femme aux amphores avec la femme métisse est donc loin de correspondre à une convention artistique fixée. C'est le cas dans l'art du docteur Roulin où la femme aux amphores émerge avec des réelles ambiguïtés identitaires.



(Figure 69)  
Détail de *Porte de la Guayra*, 1823  
Encre et aquarelle sur papier de François Desiré Roulin  
Musée Banco de la República, Bogotá

La femme porteuse d'amphores de François Roulin apparaît dans un des premiers dessins réalisés par l'artiste voyageur sur les habitants sud-américains. Il s'agit d'une représentation de la *Porte de la Guaira* (Figure 69), la première ville qui accueille le

docteur Roulin et sa famille en Amérique du sud<sup>180</sup>. Tel le décor d'une scène théâtrale, l'arrière plan de cette aquarelle évoque les murailles du principal port de Caracas. Dans cette composition divisée en deux plans horizontaux, l'approche académique des personnages ainsi que leur aspect stéréotypé semble traduire les premières tentatives du peintre face à des réalités anatomiques nouvelles. La femme à la mantille qui pose en trois quarts au centre, rappelle les représentations stylisées qui circulent alors dans les gravures de Goya des femmes espagnoles<sup>181</sup>. Alors que la femme noire qui suit cette Espagnole et qui porte un livre et un tapis, suggère les esclaves qui accompagnaient leurs maîtresses à la messe. Quant à la femme voilée portant l'enfant et les deux amphores, elle attire les regards en même temps qu'elle soulève des questions. Quelle est la catégorie sociale que cette figure insolite est sensé représenter? S'agit-il d'une femme indigène aperçue par le peintre ou bien d'une porteuse métisse? La confusion est réelle. Sans pouvoir affirmer quel type de femme François Roulin souhaite interpréter à travers cette femme aux amphores, elle révèle toutefois les influences subies par l'artiste. Doit-on y détecter la volonté d'embellir davantage la figure féminine et notamment celle des milieux populaires? Qui qu'il en soit, par la grande similitude de la femme aux amphores avec la représentation de la femme fellah, François Roulin dévoile surtout le magnétisme qu'exerce sur lui l'imaginaire oriental. On remarquera d'ailleurs que cette ambigüité identitaire ne se retrouve pas dans les représentations des figures masculines. Les hommes qui occupent le premier plan illustrent clairement les principales catégories sociales qui composent la Grande Colombie : l'homme blanc ou créole est représenté en uniforme militaire, à côté d'un homme noir qui transporte des marchandises, alors que l'Indien est évoqué par l'homme qui fait avancer son mulet, même si sa chemise à col rigide et aux manches bombées peut surprendre les lecteurs avisés. Cette interprétation de la *Porte de la Guayra* (Figure 69) permet d'apprécier, enfin, l'évolution picturale de François Roulin qui devient plus réaliste au fur et mesure que se prolonge son séjour en Grande Colombie. Les indigènes porteuses que nous avons vues plus haut font partie de ses dessins ultérieurs qui dégagent un regard plus sincère et authentique.

<sup>180</sup> En 1823, François Roulin, sa femme et son enfant, séjournent deux mois dans un hôtel « spacieux » mais « inconfortable » à la Guaira avant de repartir vers Bogotá. Voir M. Combes, *Roulin, op. cit.*, p. 41-42.

<sup>181</sup> La posture de la figure féminine portant la mantille rappelle celle de *Doña Tadea Arias de Enriquez*, peint par Goya en 1793 et conservée actuellement au Musée du Prado, Madrid. Quant à sa tenue vestimentaire, c'est le même ensemble, à quelques détails près, de la fameuse *Maja au Balcon* de Goya (1808-1812).

Plus on avance vers la fin du siècle, plus l'image idéalisée de la porteuse d'amphore se transforme. Elle devient moins schématique et plus précise, ce qui est probablement lié à un référencement pictural mieux fourni sur l'Amérique équatoriale et à la participation d'artistes confirmés. À partir des années 1870, les transcriptions picturales paraissent plus crédibles, du moins dans les formes des personnages et paysages représentés. Comme la porteuse aux amphores reste un symbole superficiel d'un idéal féminin lointain, son motif évite toujours l'affichage des spécificités anthropologiques trop dérangeantes. Ainsi, malgré le réalisme qui caractérise cette période et contrairement aux attentes des historiens, la représentation picturale de la femme grand-colombienne continue à rechercher l'approbation esthétique des lecteurs. Or, si la plupart des illustrations s'obstinent à éviter l'altérité trop inquiétante des femmes sud américaines, tel n'est pas le cas pour l'image masculine. Examinons à présent l'évolution picturale de la femme porteuse d'amphore à partir de cette gravure d'un couple indigène du Rio Verde (Figure 70), réalisée par Alphonse de Neuville. Elle permet d'examiner les répercussions de cette thématique sur la représentation de l'homme indigène. Cet artiste, qui deviendra célèbre en France, est celui qui a fourni la plupart des illustrations au *Voyage* du docteur Saffray. À l'instar d'autres élèves talentueux d'Eugène Delacroix, Alphonse de Neuville dessine de nombreuses illustrations pour *Le Tour du monde*, avant de devenir célèbre<sup>182</sup>.

### 3. La porteuse à l'amphore des années 1860-1880

Si l'image de la porteuse d'amphore du tournant du siècle semble plus vraisemblable à première vue, c'est davantage par une meilleure maîtrise picturale que par l'authenticité de la scène. Alphonse de Neuville est un des dessinateurs les plus talentueux de la revue *Le Tour du monde* même si, contrairement à François Roulin et à Ernest Charton, il n'est jamais allé en Amérique du Sud. Pour interpréter picturalement ce qu'il n'a pas pu observer par lui-même il semble s'inspirer de l'iconographie produite par ces artistes voyageurs. Sa gravure sur la *Confection du pain de maïs*, (Figure 71) qui apparaît au milieu d'une description sur la Colombie, traite le thème rendu célèbre par Carl Nebel,

<sup>182</sup> Alphonse de Neuville fournit plus de la moitié d'images au *Voyage à la Nouvelle Grenade* du Docteur Saffray publié dans *Le tour du monde* en 1873, p. 104 - 144. Les autres artistes fournisseurs de dessins sont : A. Mesnil, A. Faguet, E. Thérond et Emile Bayard. 1873 est aussi l'année où Alphonse de Neuville peint son œuvre célèbre, *Les dernières cartouches*, actuellement au Musée de Bazeilles, en France.

des *Tortilleras* mexicaines (Figure 72), quatre décennies plus tôt<sup>183</sup>. Bien qu'Alphonse de Neuville n'ait pas reconduit le contraste saisissant entre les hommes et les femmes du dessin de Carl Nebel, il dessine la même activité culinaire répandue au Mexique. Alphonse de Neuville est un des illustrateurs principaux du *Voyage* de Charles Saffray : pour la livraison de l'année 1873, il réalise les deux tiers de dessins (15 sur 24)<sup>184</sup>.

Charles Saffray est un des voyageurs scientifiques les plus intéressants à lire grâce à son écriture authentique et aux détails précis qu'il nous livre sur les coutumes de l'Amérique équatoriale. Ce médecin qui publie des travaux sur l'hygiène quelques années plus tard, surprend par son attitude égalitaire vis-à-vis des indigènes<sup>185</sup>. Le docteur Saffray exprime souvent son admiration pour une culture qui domine le savoir pratique des plantes. « J'étais venu pour voir et apprendre », est encore la phrase qu'il choisit pour introduire son périple de Medellín à Antioquia, qui aboutit dans le Choco, une des régions les plus chaudes et humides de la Colombie<sup>186</sup>. Le réalisme insufflé par Charles Saffray se poursuit aussi à l'aide des sous-titres. Le binôme artiste/chroniqueur est mis en avant de manière à rehausser la véracité des faits retracés, notamment avec la citation « d'après un croquis de l'auteur »<sup>187</sup>. Cette indication accompagne chaque illustration d'Alphonse de Neuville et laisse croire à une interprétation initiale et fidèle de Charles Saffray, *in situ*. Or, cette harmonie du tandem Neuville/Saffray est loin de se refléter dans la concordance entre le texte et l'image. Les libertés d'interprétation d'Alphonse de Neuville, qui ne semblent pas résulter d'un manque d'information sur les femmes représentées, laissent supposer une tendance de l'artiste à prendre le dessus sur le réel, d'autant que ces gravures apparaissent dans les années 1860-1870, à une époque où les costumes des femmes sud-américaines ne doivent plus être un mystère pour les créateurs de ces récits. Ces images « personnelles » d'Alphonse de Neuville

<sup>183</sup> Les *Tortilleras* sont dessinées par l'architecte Carl Nebel en 1836, pour son récit illustré sur le Mexique, *Voyage Pittoresque dans la partie la plus intéressante du Mexique*. Alexandre de Humboldt signe la préface de cet ouvrage.

<sup>184</sup> Il s'agit de la livraison du récit de C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade » dans la revue *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre.

<sup>185</sup> Charles Saffray écrit cinq ans plus tard *Les moyens de vivre longtemps, principes d'hygiène (santé, moralité, bien-être, longévité)*, 1878. Ce traité prône l'hygiène morale et physique, fait l'éloge de la sobriété et du mariage afin d'atteindre une « puissante et féconde virilité ». Des qualités morales qui s'opposent aux vices, passions et ignorances. Voir C. Saffray, *Les moyens, op.cit.*, p. 173.

<sup>186</sup> En descendant la Cordillère Orientale de la Colombie, le docteur Saffray explique l'objectif de son voyage : « Après avoir beaucoup entendu parler des sauvages, je voulais les connaître et étudier de près au milieu d'eux cette vie de nature trop vantée par les uns, mais aussi trop rabaisée par les autres. J'espérais également apprendre d'eux les propriétés de plantes ». Charles Saffray part de Santa Fe de Antioquia, capitale de cette région jusqu'en 1826, date de la proclamation de la Villa de la Candelaria, actuel Medellín. Voir C. Saffray « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 114.

<sup>187</sup> Voir titre de la gravure *Confection du pain de maïs* d'Alphonse de Neuville, Figure 71.



éclaircissent ainsi la problématique posée initialement, qui questionne la volonté consciente des artistes à imposer une image anachronique de la femme exotique.



(Figure 70)

Détail de *L'Habitation sur le Rio Verde*

Dessin d'Alphonse de Neuville « d'après un croquis de Saffray »,

Gravure sur bois debout

Extrait de C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade », *Le Tour du Monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p.116.

Pour mieux comprendre le primat de l'image par rapport au texte, il convient de revenir sur la gravure, *Habitation sur le Rio Verde* (Figure 70) et la confronter à la description de Charles Saffray. Au delà de la présence de la femme porteuse, c'est le décalage entre le paysage dessiné et les témoignages du voyageur que nous souhaitons souligner. Examinons d'abord les incohérences liées à la transcription du paysage pour ensuite analyser la perception de cette femme porteuse et sa position symbolique au sein du couple indigène.

Dans *l'Habitation sur le Rio Verde*, l'écart entre la réalité et l'imagination est d'abord brouillé par l'habileté de l'artiste à peindre un espace tropical vraisemblable. Du fait que ses paysages sont moins ébauchés que ceux de François Roulin et plus exubérants que ceux de Jules Collignon, ils paraissent plus réels. C'est le cas du

bananier qui, entouré d'une végétation désordonnée, nous transporte plus facilement dans la véritable nature de la vallée de Rio Verde. L'illustration d'une flore aborigène remplace de manière plus réaliste les usuels palmiers non singularisés qui décoraient les paysages des premières gravures. Néanmoins, dès que l'on s'attarde sur l'habitation surélevée qui occupe le deuxième plan, la forme des troncs installe à nouveau le doute. Des constructions entièrement fermées avec des troncs d'arbres entiers, sont en effet inconnues dans cette région chaude et humide du Choco. Malgré l'étendu de cette zone et les multiples subdivisions ethniques des Indiens chocoanos, ces derniers partagent une forme d'habitation commune qui est celle du *Tambo*<sup>188</sup>. Il s'agit d'une case surélevée de forme ronde avec une toiture conique composée des feuilles et sans fermetures latérales qui est encore construite de nos jours dans la région (Figure 73). La description de Charles Saffray correspond donc mieux à la véritable habitation des Indiens chocoanos puisqu'il décrit la maison du cacique Fichihuacu comme étant : « tout en bambous et couverte de feuilles de palmier »<sup>189</sup>.

Mis à part ce détail significatif concernant la case des Indiens chocoanos, la figure de la femme porteuse attire l'attention. Même si la femme à l'amphore du Rio Verde (Figure 70) semble plus élaborée que le cliché de la femme porteuse du Canal de Soledad (Figure 63), son caractère stéréotypé procure la même sensation de pièce rapportée. Son illustration, au sein du couple indigène, idéalise non seulement la relation traditionnelle du couple mais aussi son rôle domestique. Ainsi, alors que la femme à l'amphore garde son rôle de transport d'eau, l'Indien à la sarbacane conserve son rôle viril de chasseur même si son corps paraît plus petit à côté de la figure longiligne et hiératique de sa partenaire. Ce léger écart de tailles a un sens pour l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, si l'on tient compte des considérations sur la « virilité » et la « taille » d'Alcide d'Orbigny, dont nous parlerons plus loin<sup>190</sup>. De ce fait, la grâce dénudée mais pudique de cette indigène de Rio Verde, inspire davantage des valeurs positives que ne le fait le corps décharné de l'Indien à la ceinture serrée. Dans cette composition du Rio Verde, l'Indienne paraît « trop belle » et « trop vertueuse » pour un partenaire qui ne semble maîtriser que sa primitive sarbacane. Cette distinction

<sup>188</sup> Depuis l'époque de la Conquête espagnole, les Indiens chocoanos, appelés aussi *Embera*, habitent la côte pacifique entre la Colombie et l'Équateur. La dénomination des *Indiens chocoanos*, comprend vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le peuple des *Waunana*, qui occupaient le fleuve San Juan. Voir Mauricio Pardo Rojas, « Indígena del Choco » *Introducción a la Colombia Amerindia*, 1987, p. 251-261 et les photos des habitations actuelles des zones inondables du Choco dans J.F. Bouchard, *Trois millénaires de civilisation entre Colombie et Équateur, la région Tumaco-La Tolita*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

<sup>189</sup> Phrase de C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade », *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 115.

<sup>190</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme*, op.cit., p. 106.

symbolique se poursuit aussi à travers les vêtements puisque l'Indien porte un genre de pagne alors que sa compagne est parée d'une jupe qui apparaît sinon plus élaborée, du moins esthétiquement plus valorisante.

La discordance entre le témoignage du voyageur et la traduction picturale est encore palpable à travers les détails vestimentaires de la *Habitation du Rio Verde*. Alors que Charles Saffray distingue clairement le rang des Indiens rencontrés par les tenues portées, ses descriptions n'apparaissent pas de manière cohérente dans la gravure. La sélection arbitraire des tenues apparaît d'abord dans la porteuse à l'amphore, qui semble porter le « jupon très court » de la caciquesse<sup>191</sup>. Ce détail contredit le texte du docteur Saffray où toutes les autres filles rencontrées ne portent « qu'un collier de graines et une étroite bande d'étoffe retenue en avant et en arrière par un cordon attaché autour des reins<sup>192</sup> ». Quant à la tenue dépeint des hommes du village, elle est encore plus simple : ils arborent « le cordon obligatoire autour des reins » avec le « lambeau d'étoffe »<sup>193</sup>. Doit-on alors voir un portrait du cacique et de la caciquesse rencontrés par Charles Saffray dans la gravure *Habitation du Rio Verde*? Pas vraiment, puisque « madame la caciquesse » signalée « sur le seuil » de la maison figure ici schématiquement devant l'estrade de la case. En réalité, le choix vestimentaire d'Alphonse de Neuville semble embellir l'image de l'Indienne, un subterfuge cher aux artistes de ces récits. Habiller la porteuse à l'amphore avec le jupon de la caciquesse, alors que l'Indien reste représenté avec la simple « bande d'étoffe », est une manière de transférer le statut supérieur de la caciquesse sur la femme alors que la figure de l'homme indien reste associée à celui d'un banal villageois<sup>194</sup>.

L'évolution picturale de la femme à l'amphore qui aboutit à un dessin plus élaboré, soulève aussi des questions sur le sens de cette figure féminine exotique et le processus d'acculturation qu'elle implique. Quelles sont les valeurs liées à ce modèle féminin représenté ? L'Indienne du Rio Verde avec sa tenue figée et ses allures hiératiques, rappelle les statues antiques aux proportions harmonieuses que l'on admire aux XIX<sup>e</sup> siècle et qui avaient été décrites par Johann Winckelmann un siècle plus tôt<sup>195</sup>. Les canons de beauté de l'antiquité grecque persévèrent dans le cliché de la femme à

---

<sup>191</sup> C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 118

<sup>192</sup> Ibidem, p. 115

<sup>193</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Avec *l'Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, publiée en 1764 à Dresde et traduite au français en 1776, Winckelmann fait connaître des exemplaires oubliés de la statuaire grecque. Pour une analyse sur l'influence de son œuvre voir Daniela Gallo, *Modèle ou Miroir, Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, Éditions de la maison de sciences de l'homme, 2008.

l'amphore et notamment dans les poses. Le déhanchement de la porteuse du Rio Verde, provoqué par une pose qui concentre le poids du corps sur le pied droit, évoque particulièrement *La Source* (Figure 74), la nymphe à l'amphore emblématique d'Ingres. Cette représentation de jeune fille nue concentre les canons de beauté hégémoniques du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec sa blancheur éclatante et sa « pudique nudité », selon la description du critique d'art Théophile Gautier, *La Source* évoque toutes les qualités esthétiques d'une femme désirable en France<sup>196</sup>. Avec son teint plus cuivré, la porteuse à l'amphore du Rio Verde repose sur les mêmes symboles. Le fait de tourner le dos, impose une beauté sculpturale et focalise les regards sur le corps. Cette pose évite surtout de montrer le visage, lieu qui concentre toutes les singularités. Sublimiser les proportions corporelles tout en faisant disparaître l'ethnicité, est bien le but recherché. Supprimer l'altérité à travers la disparition des visages reste un artifice facile quand il importe de fusionner l'idée de beauté occidentale avec celle inassimilable et chargée de répulsion, des Amérindiennes. Avec cette logique d'acculturation artistique, l'idéal européen du nu féminin s'adapte au monde extra-européen du Choco colombien.

Il convient de signaler enfin le caractère extrêmement hétérogène des illustrations réalisées par Alphonse de Neuville pour le *Voyage* du docteur Saffray. Certaines de ses créations comportent des figures féminines beaucoup moins pudiques avec des torses dessinés de face, entièrement dénudés, qui marquent un changement radical de style. Par rapport à la riche production d'Alphonse de Neuville, *Habitation du Rio Verde* (Figure 70) avec la silhouette de porteuse peu érotisée, reste une image plutôt rare. Alphonse de Neuville incorpore le motif de la porteuse à l'amphore dans une version plus pittoresque, avec la ville sud-américaine comme cadre et la fontaine d'eau comme décor principal. Dans ces vues lointaines, les corps des porteuses acquièrent des traits schématiques, comme dans la *Place Saint Roch* en Colombie (Figure 75). Le cliché de la femme à l'amphore en couple, reste donc une exception. Les artistes préfèrent évoquer ce motif féminin au pluriel, en privilégiant l'effet de groupe. La gravure,

---

<sup>196</sup> Son premier propriétaire, le comte Duchâtel, l'entoure des grandes plantes et de fleurs aquatiques pour que la jeune femme ait encore plus l'air d'une nymphe. Le critique d'art, Théophile Gautier, considère que « l'idéal et la nature se fondent en des proportions parfaites » dans *La Source*. Il précise aussi la nature de la femme représentée : « dans la chaste nudité de ses quinze ans, une figure à la fois mythologique et réelle, une nymphe ou une jeune fille ». Voir Théophile Gautier, *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> février 1857, C. Dreuilhe, *Critique d'Ingres*, 2000, p.47.

*Femmes du Haut Cauca* d'Édouard Riou, est un exemple surprenant de ces choix artistiques<sup>197</sup>.

#### 4. Les groupes de porteuses d'amphores

Un des exemples les plus tardifs de représentation de femme à l'amphore est apparu en 1879 dans la revue *Le Tour du Monde*. *Femmes du Haut Cauca* (Figure 76) fait partie aussi des représentations qui suscitent le plus d'incertitudes. L'artiste Édouard Riou est celui qui dessine la plupart des planches du voyage d'Édouard André, livré hebdomadairement chez les lecteurs entre 1877 et 1879<sup>198</sup>. À l'époque, Édouard Riou est déjà connu comme illustrateur des aventures à succès éditées par Hetzel dont les livres de Jules Verne<sup>199</sup>. Parmi les illustrations qui ornent le voyage d'Édouard André, *Femmes du Haut Cauca* atteste la continuité du sujet de la porteuse et de son poids presque immuable dans le processus de construction picturale de la femme sud-américaine. Cette gravure qui mélange des éléments authentiques et imaginaires, s'affichait à côté d'une description littéraire aussi ambiguë. En croisant les informations données par le texte et la gravure, on peut examiner le décalage opéré d'emblé par le voyageur avec la réalité colombienne. Édouard Riou s'appuie ensuite sur ce texte pour apporter, à son tour, sa vision d'une représentation qui repose déjà en partie sur l'imagination. Cette articulation entre le langage pictural et écrit permet de dévoiler les enjeux qui dominent la création d'images sur les femmes sud-américaines.

Dans l'introduction de son périple réalisé entre 1875 et 1876, Édouard André tient surtout à magnifier la nature de la vallée du fleuve Cauca. Il cite l'aspect « plantureux » de cette vallée et rappelle que Humboldt l'avait qualifiée autrefois de « paradis terrestre »<sup>200</sup>. Ce signalement idéalisé de la nature qui révèle l'admiration du voyageur pour le mentor prussien, change au fur et à mesure qu'il avance dans le voyage. Il devient plus réaliste lors qu'il atteint les alentours du village de Buenosaïres, là où il aperçoit le groupe de femmes porteuses.

---

<sup>197</sup> Titre original en français extrait d'É. André, « L'Amérique Equinoxiale », *Le Tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 281. Titre traduit à l'espagnol, presque un siècle plus tard, en *Mujeres del Alto Cauca, cerca de Buenosaïres*, dans E. Acevedo Latorre, *Geografía pintoresca de Colombia*, Bogotá, 1984.

<sup>198</sup> Édouard Riou signe 45 gravures sur 64 apparues dans le récit d'Édouard André, *L'Amérique Equinoxiale*, livré au deuxième semestre, 1877. Il dessine la totalité des gravures (95) des récits livrés au premier trimestre, 1878, et 15 des 37 gravures réalisées pour les livraisons du 1<sup>er</sup> semestre 1879. Pour les cinq dernières livraisons expédiées au 2<sup>e</sup> semestre 1879, Édouard Riou dessine 50 gravures sur 74. Voir É. André, « L'Amérique Equinoxiale », *Le Tour du Monde*, Paris, 1877, 1878, 1879.

<sup>199</sup> Édouard Riou a aussi illustré les aventures de Jules Verne de la collection Hetzel, dont *Voyage au centre de la terre* (1867) et *Vingt mille lieues sous les mers* (1871).

<sup>200</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 2<sup>e</sup> semestre, p. 273.

Le débarquement opéré, il semble qu'on soit transporté dans une toute autre région. La rive gauche du Cauca était plane, celle-ci est abrupte ; les forêts inondées sont remplacées par des falaises de sable de rochers entre lesquels serpente un sentier en zigzag. Des femmes étrangement costumées descendent sur la rive et rappellent plutôt les compagnes des fellahs du Nil que le beau sexe du Cauca. Au lieu de la chemise ouverte, du petit chapeau de paille et du châle drapé sur l'épaule, elles s'enveloppent d'un grand pagne de drap grossier, nommé bayeta de Castilla, de couleur gros bleu, drapé obliquement autour des reins. Presque toutes sont de sang indien mêlé de nègre, ainsi qu'en témoigne leur torse long, renversé en arrière, leurs membres grêles et la conformation particulière de leur poitrine déjetée. La plupart étaient occupées autrefois, soit à Caloto, soit à Quilichao, à l'exploitation de mines d'or aujourd'hui abandonnées. ...Lorsqu'elles descendent au Cauca pour chercher l'eau, leur urne de terre sur la tête, ces singulières créatures forment des pittoresques tableaux dignes de tenter le crayon de l'artiste.<sup>201</sup>

L'amalgame entre références mythiques européennes et descriptions qui semblent authentiques de la vie locale, attire l'attention dans cette description des Métisses porteuses. Au delà du paysage sur lequel nous reviendrons, c'est l'évocation corporelle des femmes qui dévoile les efforts descriptifs du voyageur et son rapport particulier à leur altérité. Les références artistiques qu'il emploie comme métaphores, démontrent non seulement l'influence des lieux communs orientaux, mais aussi la volonté de captiver l'attention du lecteur. Comme dans l'art de François Roulin et de Julien Boilly, la désignation poétique des « compagnes des fellahs du Nil » et l'assimilation des femmes porteuses à « des pittoresques tableaux », compensent la sensation d'étrangeté que la description sincère des Métisses peut provoquer chez les lecteurs<sup>202</sup>. Les connotations péjoratives liées à leur singularité physique se reflètent, en effet, à travers un vocabulaire dépréciatif : « femmes étrangement costumées », « sang indien mêlé de nègre », « torse long », « membres grêles », font l'apologie du laid, selon le

---

<sup>201</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 2<sup>e</sup> semestre, p. 278.

<sup>202</sup> Ibidem.

goût des lecteurs de cette époque<sup>203</sup>. Cette pratique narrative qui mélange consciemment un imaginaire féminin lointain et des traits corporels singuliers et répulsifs, n'est pas exempte d'énonciations ambiguës. Aussi, cette transcription apparemment plus fidèle des caractéristiques anatomiques exotiques, reste vague et imprécise et par conséquent difficile à traduire sur un plan pictural.

Alors que le botaniste André présente une description incomplète mais qui paraît plus sincère des femmes porteuses du Haut Cauca, Édouard Riou donne libre cours à son imagination. Son interprétation picturale, assez personnelle, produit autant d'incertitudes sur la géographie des lieux que sur l'identité des *Femmes du Haut Cauca* (Figure 76). La nature esquissée dans cette composition horizontale à trois plans est si banale qu'elle pourrait se situer dans n'importe quel paysage méditerranéen. L'évocation du paysage tend d'ailleurs à nous transporter sur l'Atlas marocain ou bien, sur les bords du Nil, plutôt que dans les terres tropicales. Nulle trace d'ailleurs des « falaises abruptes de sable » ni « des rochers » mentionnés par l'auteur<sup>204</sup>. Tel un petit paradis terrestre, la sensation que procure cette gravure est celle d'un lieu calme et indéfini, avec peu de détails autochtones ou menaçants. Quant au rappel du Cauca, ce fleuve connu pour son fort courant et que l'on aperçoit au premier plan avec un angle réduit, il fait penser davantage à un petit étang avec sa surface lisse et calme. Une sensation semblable se dégage de la nature qui se déploie à partir de la berge et qui se compose de petits arbustes. La végétation dépeinte par l'artiste n'est donc ni « plantureuse », ni désertique, comme l'avait décrite Édouard André<sup>205</sup>. Ce choix artistique qui dissocie le résultat pictural des indications fournies par l'auteur et qui rend cette région andine de la Colombie si banale, se poursuit avec la représentation des habitants.

La description incomplète de femmes porteuses du Haut Cauca, qui se sert des métaphores lointaines qui écartent davantage le lecteur avec la vérité, est un exemple de texte abstrait qui devait être interprété par l'artiste pour recréer une réalité inconnue. Édouard Riou a dû puiser à la fois dans cet assemblage littéraire et dans sa propre imagination pour recréer cette invention de porteuses du Haut Cauca. Ce mélange de

---

<sup>203</sup> Les questions sur le goût artistique du public français et la manière dont il est influencé par l'art officiel, notamment à travers les manifestations réalisées par le Salon de Paris et l'école de Beaux-arts, sont traitées par F. et J.-P. Camard, *Orsay, le goût d'une époque*, Paris, Nathan, 1989.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, *Le Tour du monde*, 2<sup>e</sup> semestre, p. 273.



description authentique et d'incorporation des stéréotypes venus d'ailleurs, est un des traits dominants de l'écriture d'Édouard André.



Détail des *Femmes du Haut Cauca*  
 Dessin d'Édouard Riou. Gravure sur bois debout de Charles Barbant.  
 Extrait d'É. André, « L'Amérique Équinoxiale », *Le Tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 281  
 (Figure 76)

La fantaisie artistique qui plane autour de *Femmes du Haut Cauca* se manifeste de manière éclatante à travers la représentation des corps féminins. L'interprétation de l'artiste ignore d'emblée les citations de l'auteur sur les caractéristiques des morphologies métissées dont le « torse long, renversé en arrière, leurs membres grêles et leur poitrine déjetée »<sup>206</sup>. À leur place, il préfère proposer des silhouettes moins exotiques avec une physionomie plus classique de femme méditerranéenne. Même l'aspect massif des corps féminins, notamment celui de la porteuse qui se tient debout et de face au premier plan et qui, malgré le vase porté sur sa tête conserve ses épaules courbées, ne suffit pas à donner une transcription fidèle des Métisses vues par Édouard

<sup>206</sup> É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 278.



André. En réalité, aucune anatomie féminine sur cette gravure ne reflète « le sang indien mêlé de nègre », cité par le chroniqueur et qui caractérise les habitantes des milieux métis du Haut Cauca<sup>207</sup>. L'artiste semble s'inspirer davantage des processions de « compagnes de fellah » et de leur activité d'approvisionnement d'eau, ce qui explique cette vision fictive des femmes sud-américaines. De ce fait, les porteuses du Haut Cauca s'apparentent davantage aux *Lavandières de Cartago* (Figure 26) réalisées également par Édouard Riou et examinées dans le chapitre antérieure. Les *lavandières de Cartago* et les *Femmes du Haut Cauca* partagent d'ailleurs la même anatomie robuste. Les sept canéphores du Haut Cauca aux robes drapées, naissent de ces ajustements artistiques<sup>208</sup>.



Détail des *Lavandières de Cartago*,  
Dessin d'Édouard Riou et gravure de Hildibrand  
Extrait d'É. André « L'Amérique Équinoxiale », *Le Tour du monde*, 1879, 1<sup>er</sup> semestre, p. 128  
(Figure 26)

La confusion dans l'art semble s'intensifier dès lors que la réalité sud-américaine devient complexe à déchiffrer. C'est ainsi que le « grand pagne de drap grossier » qui est décrit par le docteur Saffray « drapé obliquement autour des reins », apparaît sur les porteuses de Riou drapée à la manière des grecs, comme s'il s'agissait d'une tenue de soirée créole<sup>209</sup>. Ce détail contredit le texte d'André où les porteuses du Cauca sont

<sup>207</sup> Ibidem

<sup>208</sup> *Canéphore* est le nom donné aux jeunes filles porteuse de corbeilles qui étaient choisies parmi les plus belles jeunes femmes d'Athènes. Elles sont représentées dans la *Frise des Panathénées* ou *Frise du Parthénon* qui représente les festivités religieuses qui avaient lieu à Athènes tous les quatre ans.

<sup>209</sup> Ibidem.

dépeintes humbles et métisses<sup>210</sup>. Les tenues des femmes du Haut Cauca surprennent encore quand on connaît la situation du village, au nom trompeur de Buenos aires, qui se situe à 2300 mètres d'altitude, donc dans les terres dites « froides » (12°-17°) de la Colombie. Ce climat de montagne ou de Cordillère, oblige les femmes à se couvrir pour se protéger du froid. C'est la région où les femmes portent non seulement des longs jupons, mais aussi le voile épais appelé, *la manta* et le petit chapeau en feutre. Sur cette gravure, seulement deux porteuses portent *la manta* avec le petit couvre chef : celle qui tourne le dos et celle qui arrive de face, que l'on aperçoit au loin. Cet accessoire authentique, qui aurait pu nous ramener à la réalité du costume de la Cordillère, déroute, puisqu'il apparaît incomplet, la jupe assortie étant trop courte. C'est également l'effet des robes drapées qui exposent les épaules et les jambes des porteuses d'amphores<sup>211</sup>. Cette exposition corporelle s'éloigne explicitement du vêtement créole, dont la jupe laissait voir à peine le bout du pied. Le témoignage d'un autre voyageur quasi contemporain d'Édouard André met en relief les incohérences de l'interprétation de d'Édouard Riou :

L'île est habitée surtout par des métis. Les femmes sont remarquablement belles. Elles joignent à la beauté sculpturale une grâce créole qui en rehausse le charme. Il faut les voir, le matin, descendre par groupes au bord du fleuve pour recueillir l'eau dans des grands vases d'argile; La jupe d'indienne, un peu courte, ornée d'un volant tuyauté, laisse voir à nu un pied irréprochable. Le buste, souple et fort, n'est protégé que par une chemise décolletée, garni d'un étroit volant semblable à celui de la jupe, ornement qui se retrouve aux manches très-courtes d'où sortent des beaux bras nus. Quelques-unes laissent tomber sur leurs épaules des longues nattes de cheveux noirs.<sup>212</sup>

Dans ce passage, le docteur Saffray décrit avec précision la tenue des femmes rencontrées le long du fleuve Magdalena. Bien que sa description concerne un autre fleuve, cette narration est plus représentative des vêtements portés par les femmes des

---

<sup>210</sup> Le nombre exact de tribus indigènes qui habitaient ces territoires au XIX<sup>e</sup> siècle est inconnu. Selon le recensement de 2005, les peuples répertoriés dans cette région sont les Indiens : Paez, Totoroe, Guanaca, Coconucos, Yanacona, Eperara, Siapidara, Guambianos et Kamsa.

<sup>211</sup> É. André, « L'Amérique », *op.cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 278.

<sup>212</sup> C. Saffray, « Voyage », *op.cit.*, 1872, 2<sup>e</sup> semestre, p.106.

milieux populaires. Elle permet de comprendre, par comparaison, l'effet pittoresque et plutôt pudique des porteuses d'eau du Haut Cauca<sup>213</sup>. Nous constatons d'abord que la jupe « un peu courte » laisse à peine apercevoir « le pied nu », ce qui est loin de l'interprétation d'Édouard Riou où les robes arrivent à hauteur des genoux. De plus, au lieu de représenter des femmes indiennes ou *Mulatas*<sup>214</sup> avec le pagne, l'artiste préfère évoquer des jeunes et corpulentes méditerranéennes, dont les formes arrondies sont moins « repoussantes » que celles de Métisses. Enfin, si les porteuses du Haut Cauca étaient des femmes créoles, comme le laisse penser la physionomie dessinée par l'artiste, leurs tenues auraient été très différentes. Grâce à la contradiction entre l'artiste et le chroniqueur, éclairée par ce témoignage du docteur Saffray, la transformation opérée par Édouard Riou devient plus claire. Un peu comme l'artiste orientaliste Léon Belly avec ses *Femmes fellahs au bord du Nil* (Figure 77), Édouard Riou cherche à exhiber des silhouettes féminines « exotiques » et à mettre en relief une corporalité groupée. Il ne souhaite pas traduire la singularité anatomique des corps indigènes ni les paysages du Haut Cauca, qu'il serait de toutes les façons impossible de réaliser d'après les descriptions incomplètes du voyageur. Tout comme il ne cherche pas à dessiner avec précision et fidélité leurs visages. L'ensemble des femmes porteuses du Haut Cauca présente d'ailleurs le même visage standardisé, proche des traits méditerranéens, avec les sourcils épais et des nez droits. Ce manque d'individualité dévoile, entre autres, le peu d'importance que l'on accordait à la personnalité de chacune de ces femmes. L'art d'Édouard Riou rejoint dans ce sens les descriptions littéraires des voyageurs en Orient qui évoquent souvent les femmes, sans accorder d'importance à leur sentiments ni à leur parole<sup>215</sup>. Cette même relation dissymétrique entre les femmes exotiques observées et les voyageurs masculins, seuls narrateurs des récits, domine dans les discours picturaux et littéraires sur les femmes de l'Amérique équinoxiale<sup>216</sup>.

*Femmes fellahs au bord du Nil* (Figure 77) est peint 50 ans après le *Voyage* de Forbin et exposé au Salon de Paris en 1863. Le tableau de Léon Belly démontre la

<sup>213</sup> Le voyage du docteur Saffray en Grande Colombie se déroule en 1869, alors que la publication de son *Voyage* s'étend de 1872 à 1873 suivant les livraisons hebdomadaires de la revue *Le Tour du Monde*.

<sup>214</sup> Dénomination raciale qui correspondait au mélange entre un indigène et une personne noire de descendance africaine.

<sup>215</sup> Voir D. Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, Editions Métailié, Paris, 2003, p. 52. L'auteur explique le rôle du visage comme lieu d'expressivité permanente mais aussi la réciprocité entre la valeur accordée au visage et la valeur accordée aux individus dans une société.

<sup>216</sup> Cette relation dissymétrique est brillamment développée par Edward Said à travers les analyses des récits de voyages. Le *Voyage en Egypte* de Gustave Flaubert dont la rencontre avec l'égyptienne *Kuchuk Hanem*, fait partie des récits étudiés. Voir E. Said, *Orientalism*, op. cit., p. 6.

continuité de la thématique de la porteuse d'eau et la fascination qu'elle exerce sur l'imaginaire des amateurs et artistes européens<sup>217</sup>. Quant à la porteuse sud-américaine imaginée par Édouard Riou, elle n'est plus aussi statique ni pudique que celles du comte de Forbin ou de François Roulin, mais presque aussi sensuelle que les jeunes vestales de Léon Belly, avec les tissus moulants et le buste dénudé. En effet, comme Léon Belly, Édouard Riou souhaite traduire tous les ingrédients du fantasme de la femme *fellah* porteuse d'amphore, qui comporte aussi des éléments de la belle Canéphore. Ainsi, malgré la différence des techniques employées entre *Bords du Nil* (Figure 64) et *Femmes du Haut Cauca* (Figure 76), le sentiment de promiscuité entre l'imaginaire et le réel reste le même. L'illusion picturale réside dans les deux interprétations, dans l'idée d'un espace réservé aux femmes auquel le voyageur a un accès exclusif, que les artistes font exceptionnellement partager aux lecteurs. Ce sentiment de transgression, commun dans les représentations des femmes orientales, est un autre point partagé entre Édouard Riou et Léon Belly. Surtout, ne pouvant pas transcrire l'altérité physique de l'indigène ou de la femme orientale, soit par ignorance de son anatomie, soit par souci de plaire, les artistes préfèrent incorporer une silhouette harmonieuse, souvent toute faite et incompatible avec la culture et la géographie du lieu. La finalité étant d'évoquer des femmes désirables. Inspirée à la fois de la porteuse d'offrandes antique et de la femme *fellah* orientale, la porteuse d'eau sud-américaine comporte des incidences inattendues dans sa représentation et par extension, dans la construction de son identité. Cette tendance à exploiter l'aspect corporel et érotique des femmes sud-américaines s'amplifie dans les illustrations de la fin du siècle, nous y reviendrons.

Por terminer, il est intéressant de noter comment la différence du genre semble modifier l'expression de l'altérité chez les artistes. Les singularités physiques des sud-américains ne s'expriment pas de la même manière dans l'art d'Édouard Riou quand elles concernent l'homme indigène. Alors que les visages des femmes porteuses du Haut Cauca affichent des traits identiques mais harmonieux, tel n'est pas le cas dans un dessin des Indiens uitotos, réalisé cinq ans plus tard par l'artiste. La gravure *Manière de priser chez les Uitotos* (Figure 78) est inspirée d'un croquis du voyageur Jules Crevaux et gravée par Charles Barbant. Les Uitotos étaient les Indiens qui habitaient le long du

<sup>217</sup> La femme *Fellah* est le motif adulé du Salon de 1866. L'artiste si admiré par Napoléon III, Charles Landelle, réalise jusqu'à trente variantes de cette figure féminine orientale. Voir Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 80. Émile Bernard interprète aussi ce sujet avec ses *Puiseuses d'eau au bord du Nil*.

fleuve Putumayo, dans l'Amazonie, qui avaient été rencontrés par Jules Crevaux, avant qu'ils ne soient exploités et exterminés par les commerçants du caoutchouc<sup>218</sup>. *Manière de priser chez les Uitotos*, correspond à une technique d'aspiration témoignée par le voyageur et pratiquée par le médecin sorcier ou *chaman* des Indiens coréguajes<sup>219</sup>. Au-delà de cette confusion de nom de tribus, cette gravure atteste de la capacité d'Édouard Riou à transcrire l'insolite et l'authentique chez les physionomies indigènes. Gommer l'altérité féminine sud-américaine, nier les traits véritables alors que l'on accentue l'étrangeté de l'homme indigène à travers une anatomie irrégulière et à l'aide des représentations des activités considérées « sauvages », équivaut à distinguer encore la femme exotique au sein de son couple. Contrairement aux sentiments repoussants qui transmettent les Uitotos, les porteuses du Haut Cauca, comme celle du Rio Verde d'Alphonse de Neuville, évoquent plutôt l'idéal universel de la Canéphore. En tant qu'objets de convoitise, les femmes exotiques apparaissent belles et désirables, « idéal exotique et idéal érotique » allant de pair<sup>220</sup>. Rien de comparable avec la représentation de l'Indien uitoto avec son nez épaté et ses pratiques étranges, qui l'extirpent symboliquement de la civilisation pour l'entraîner dans le monde des barbares.

Ces corps de porteuses d'amphores fortement stylisés confirment l'importance des précédents et des lieux communs dans l'art de la gravure au XIX<sup>e</sup> siècle. Par l'importation du motif de la femme porteuse d'amphores, les artistes imposent leur vision esthétique et définissent par conséquent les attentes esthétiques des lecteurs à l'égard des femmes grand-colombiennes. En même temps, par cette acculturation de l'image féminine, les artistes ratent encore une occasion de se mesurer à l'altérité anatomique des physionomies sud-américaines. Ils échouent à transmettre de nouvelles interprétations de l'*Autre*, qui auraient certainement enrichi les connaissances et les recherches dans les domaines artistiques, ethnographiques et même scientifiques. Par rapport aux premières images de femmes porteuses qui évoquent la femme grand-colombienne en tant que victime exploitée, l'image de la femme porteuse à l'amphore

---

<sup>218</sup> Vers 1884, l'exploitation du caoutchouc remplace celle des quinquinas le long du fleuve Putumayo. Les Indiens uitotos sont mis en esclavage et torturés jusqu'en 1910 par plusieurs grands exploitants de l'hévéa, dont Julio César Arana reste le plus tristement célèbre. Le roman *La Voragine*, publié en 1924 par l'écrivain colombien José Eustasio Rivera, dénonce avec talent ces exactions. Voir R. Pineda Camacho, « Julio Cesar Arana y Sir Roger Casement, Destinos Cruzados. El caucho un comercio infame », *Revista Credencial Historia*, Bogotá, n° 160, avril, 2003.

<sup>219</sup> J. Crevaux, *Voyage en Amérique du sud*, Paris, Hachette, 1883, p. 362. La gravure des Indiens uitotos évoque une technique d'aspiration effectuée aux malades par le *chamàn* (médecin-sorcier) du village.

<sup>220</sup> Phrase extraite de M. Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, Paris, Éditions Noel, 1999, p.172.

joue sur un tout autre registre, celui de la femme exotique idéalisée. Mais cette perfection féminine totalement imaginaire n'est pas la seule évolution du cliché de la femme porteuse qui existe dans les récits de voyage. Vers la fin du siècle surgit une image de femme porteuse érotique qui exalte ses formes et dénude son corps.

### III. Les porteuses érotiques

Le récit de voyage est sensé transmettre avant toute chose un témoignage véridique du périple réalisé par le voyageur. Il est apprécié des lecteurs par son rôle documentaire, c'est à dire par sa représentation sincère du lieu exploré et des gens rencontrés. Or, la littérature viatique de cette époque ne se pose pas la question de l'objectivité du voyageur-chroniqueur, du moins consciemment, comme l'a fait Lévi-Strauss un siècle plus tard<sup>221</sup>. Ce n'est qu'après les remises en cause des ethnologues et des sociologues du début du XX<sup>e</sup> siècle, que le public prend conscience de l'acte de « reconfiguration » impliqué dans ces démarches narratives<sup>222</sup>. Pour la plupart des lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, la parole des voyageurs est perçue comme objective et véridique, particulièrement quand leur formation comporte l'auréole scientifique. Cette foi inconditionnelle s'étend également aux illustrations qui accompagnent leurs écrits. Cet état de crédulité des lecteurs est soigné et cultivé par les éditeurs, qui sont les premiers à détecter et exploiter ce conditionnement. De ce pacte de confiance entre lecteurs et chroniqueurs dépend le succès des revues de voyages. Mais, comme ce sentiment de confiance ne suffit pas à augmenter les tirages indéfiniment, il importe également d'attirer et séduire les lecteurs avec des sujets aguicheurs afin de provoquer l'acte d'achat.

Dans cette deuxième moitié du siècle, *Le tour du monde* est la revue qui publie le plus grand nombre de voyageurs : 260 au total entre 1860 et 1914<sup>223</sup>. Elle est aussi la seule revue à éditer des récits illustrés sur la Grande Colombie. L'éditeur, Louis Hachette et son directeur, Édouard Charton, semblent tout mettre en oeuvre pour occuper le segment de plus en plus populaire des voyages lointains. Ils adoptent une stratégie commerciale qui s'adapte aux bouleversements de l'époque : le nombre d'images par page atteint la proportion insurpassable de presque une gravure par feuille, notamment à partir des années 1870<sup>224</sup>. Le prix compétitif de l'abonnement reflète également l'ajustement à un lectorat plus large. Or, malgré cette offre compétitive et

---

<sup>221</sup> Claude Lévi-Strauss pose la question de la subjectivité et de la « vérité » observable dans l'expérience de l'ethnologue, d'où la fameuse phrase, « je hais les voyageurs ». C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955.

<sup>222</sup> Concept emprunté à Mondher Kilani, « Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique », dans F. Affergan, *Construire le savoir anthropologique*, Paris, PUF, 1999, p.93.

<sup>223</sup> Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.* p.131.

<sup>224</sup> Voir graphique *Rapport d'images par page dans la revue Le Tour du monde* p. 38.

cohérente, la revue le *Tour du monde* doit faire face à une concurrence accrue qui est due à la multiplication des titres et revues illustrés, liée au progrès de l’alphabétisation. Entre 1860 et 1870, la France compte 27 nouveaux titres et jusqu’à 37 dans les années 1880<sup>225</sup>. Sur le thème des voyages illustrés, la publication concurrente du *Tour du Monde* est la *Revue de Deux mondes*, même si avec son prix unitaire de 75 centimes, elle cible un public plus aisé et probablement plus cultivé<sup>226</sup>. Dans le but de répondre aux attentes de ce public grandissant un compromis est recherché entre le savoir et la détente, comme le dit publiquement Édouard Charton, six mois après le lancement de la revue :

Le Tour du monde a pour but de faire connaître les voyages de notre temps, soit français, soit étrangers, les plus dignes de confiance, et qui offrent le plus d’intérêt à l’imagination, à la curiosité ou à l’étude<sup>227</sup>.

Si Édouard Charton ne cache pas dès le départ la double intention instructive et distrayante du *Tour du monde* et la place importante de « l’imagination », il dévoile toutefois la fragilité sur laquelle repose cette diffusion de connaissances. Elle dépend en effet de la réputation des voyageurs et donc, de la confiance accordée à la vérité et au sérieux de leurs descriptions. Seulement, même si les voyageurs sont supposés totalement honnêtes et objectifs, entreprise qui est déjà illusoire, il n’en reste pas moins que ces chroniqueurs « dignes de confiance » ne sont pas seuls à décider des passages et des images qui doivent illustrer leurs récits<sup>228</sup>. Ce rôle capital revient dans la revue le *Tour du monde* au directeur Édouard Charton, même si cette fonction reste dissimulée aux yeux des lecteurs. Parmi les multiples tâches éditoriales qui dépendent du directeur, un soin particulier est apporté au choix des gravures et ce, depuis qu’Édouard Charton est directeur du *Magasin Pittoresque*. Ayant fait ses preuves dans ce journal illustré depuis les années 1830, Édouard Charton connaît le pouvoir des images. Leur attractivité est probablement apparue depuis les premiers courriers que la revue entretenait avec les abonnés. Cette lettre envoyée à un de ses collaborateurs, montre les

<sup>225</sup> Thomas Loué note une forte croissance du nombre de titres à partir de 1876, avec 27 nouvelles publications. Voir tableau dans « Une révolte culturelle : l’entrée en catholicisme de la *Revue des Deux Mondes* (1895-1906) », *Cahiers d’histoire, Revue d’histoire critique*, 2002.

<sup>226</sup> Le prix unitaire de 50 centimes de la revue *Le tour du Monde*, est inférieur à la celui de la *Revue de deux Mondes*. Voir J. Etienne, *Le tour du monde, 1860-1914, Etude d’ensemble et tables*, Paris, Les Fiches Bibliographiques, 1977, p. 13.

<sup>227</sup> Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, op.cit.*, p. 129.

<sup>228</sup> Ibidem.



précautions qu'il prend quand il décide de l'emplacement des vignettes ainsi que sa connaissance sur la saisonnalité et la demande en images : <sup>229</sup>

J'ai place pour Schorr (graveur) en Octobre que j'achève, mais je ne pourrais peut-être plus l'insérer en novembre, la gravure n'étant pas assez attrayante pour ce mois un peu charlatan ou pour décembre qui doit être plus séducteur encore<sup>230</sup>.

Le texte ci-dessus est révélateur des critères de sélection très précis imposés aux images du *Magasin Pittoresque*. Ce sont donc les lecteurs qui exigent des éditeurs des thèmes particuliers ou plus agréables à voir. Cette lettre confirme aussi la vision résolue et immuable d'Édouard Charton qui, dès ces débuts comme éditeur, reconnaît la puissance de l'iconographie sur l'imagination et la curiosité des lecteurs. Mais au delà de cette omniprésence concédée à l'image, ces correspondances laissent également percevoir l'équivoque qui plane autour de certains termes. Tout se passe comme si les mots « attrayante », « séducteur », « charlatan », impliquaient un double langage, comme si la terminologie devait rester générale et surtout, ne pas nommer de sujets précis<sup>231</sup>. Il est vrai qu'Édouard Charton a une réputation à sauvegarder. En tant que membre de la Société de Géographie, philanthrope, moraliste et ex-Saint Simonien, il se doit de minimiser le côté hédoniste de ses publications<sup>232</sup>. Pourtant, il suffit de jeter un coup d'œil à l'ensemble d'images qui vont suivre pour voir avec quelle hardiesse le ton change dans les publications des années 1870. Les gravures réunies ci-dessous affichent des porteuses érotiques sud-américaines dont les formes ne cherchent pas seulement à distraire l'œil des lecteurs, mais tentent aussi de déclencher le désir. La contradiction qui naît des objectifs éditoriaux opposés, celui avoué du savoir et celui dissimulé du plaisir constituent la problématique qui se pose à travers les gravures examinées dans cette partie. L'articulation paradoxale entre un prélude de vérité sur la

---

<sup>229</sup> *Le Magasin Pittoresque* est l'autre journal illustré dirigé par Edouard Charton entre 1833 et 1888. Avec l'objectif de diffuser des connaissances de manière amusante et à moindre prix (abonnement 6 francs), il introduit la gravure sur bois en France, en usage en Angleterre. Édouard Charton dirige la publication du *Tour du Monde*, entre 1860 et 1890.

<sup>230</sup> *Lettre de Charton à Fortoul*, 1840, dans M.L. Vincent-Aurenche, *Eduard Charton*, extrait de T. Gervais « Premiers usages de la photographie dans le journal L'illustration (1843-59) », *Revue Études photographiques*, Société Française de Photographie, n°13, juillet 2003, p.856-885.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Édouard Charton adhère à la Société de Géographie en 1859. Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton*, op.cit., p. 127.

femme exotique et l'usage insinuant de son image dans une poursuite déterminée du plaisir, est la question que nous souhaitons traiter à présent.

### 1. Quête de vérité ou recherche des plaisirs ?

Avant de découvrir les images des porteuses érotiques, il convient de situer le contexte particulier de leur apparition. Le tournant du siècle est une période de changements importants en France et notamment dans deux domaines qui concernent directement notre étude et qui resteront longtemps interdépendants. D'une part, la perception de la réalité par l'image et à travers un support iconographique de deux dimensions change radicalement avec l'invention de la photographie. En dehors de sa rapidité d'exécution, cette nouvelle technique promet une image impartiale et semble cautionner une preuve inaltérable de la réalité. Ce souci de crédibilité et d'indépendance, en particulier dans les informations officielles, explique l'usage pionnier des daguerréotypes par le journal *l'Illustration* lors des soulèvements parisiens de 1848<sup>233</sup>. Ce rôle documentaire de la photographie est rapidement exploité dans les revues viatiques. Édouard Riou est parmi les artistes qui se servent des tirages albuminés pour réaliser les dessins commandés par les éditeurs des récits de voyages. Lors de son interprétation du *Garafo* du Brésil (Figure 79), dessin qu'il réalise pour les livraisons de 1868 du *Tour du Monde*, il est fort probable qu'il se soit inspiré de la photo de Leuzinger (Figure 80), prise trois ans plus tôt. Étant donné les limites de la technique photographique, notamment dans la transcription du mouvement, les revues préfèrent se servir des photos pour les vues lointaines et immobiles, comme cette rare *Vue de Carthagène* (Figure 81) « d'après photographie », qui paraît dans le récit du docteur Saffray dès 1872. Le voyageur a-t-il pris lui-même la photo? Difficile de l'affirmer. Les premières photographies apparues dans les récits précisent rarement l'auteur de la prise de vue.

La technique photographique est encore à ces débuts en ce qui concerne les portraits. La contrainte d'immobilité avec un long temps de pose oblige souvent les dessinateurs à revenir sur les silhouettes et les traits du visage qui apparaissent fréquemment flous. Ce portrait des Indiennes du Colorado, réalisé par le peintre viennois Eugène Ronjat et

---

<sup>233</sup> Voir gravure de M. Thibault, *Barricade de la rue Saint Maur* diffusée dans le journal *L'Illustration*, dans T. Gervais, « Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843-1859) », *Études photographiques*, juillet 2003.

qui s'intitule, *Femmes et jeunes filles Utes* (Figure 82), a sans doute subi des transformations. Même si la légende de la gravure comporte la phrase, « d'après une photographie », les visages de ces jeunes Indiennes dissimulent les retouches de l'artiste<sup>234</sup>. Le rôle de garant de la photographie dans les légendes influence donc les lecteurs qui s'habituent à un discours objectif ou du moins, à la sensation d'exactitude de la photographie. Désormais, la phrase « d'après une photographie » remplace, « d'après l'esquisse de » et devient la preuve d'une image authentique, « non trafiquée » par ses auteurs. Dans la réalité, ce souhait est pratiquement impossible sachant que les techniques d'impression de l'époque exigent la transformation de l'image albuminée en gravure sur bois ou en lithographie, avant de pouvoir l'imprimer<sup>235</sup>. De ce fait, l'image photographique constitue une base d'inspiration pour les artistes et graveurs, sans pouvoir encore les supplanter. C'est le paradoxe de la photographie de cette époque, qui s'affiche comme image inaltérée de la réalité alors qu'elle subie plus d'interventions que la gravure, puisqu'elle implique un passage obligé par le dessinateur (retoucheur) puis par le graveur ou le lithographe, avant l'impression<sup>236</sup>. Ce processus de manipulation de l'image, avec une triple adaptation pour arriver à l'estampe, n'est évidemment pas connu des lecteurs. Cette illusion iconographique est exploitée par la revue le *Tour du Monde* qui connaît les attentes de véracité des lecteurs et l'effet véridique de la photographie.

Parallèlement à cette recherche de vérité graphique à travers la photographie, existe une nouvelle quête de plaisirs qui profite des possibilités visuelles offertes par cette découverte technique. Érotisme et photographie vont rapidement tisser des liens étroits et notamment en ce qui concerne la nudité féminine. Dès la naissance de ce nouveau procédé en 1840, on découvre les premiers daguerréotypes des femmes nues en France<sup>237</sup>. De lors et même si la censure existe encore, le corps féminin est le premier

---

<sup>234</sup> Depuis la naissance de la gravure, les erreurs semblent avoir été nombreuses dans le processus d'intégration des légendes. Bernadette Bucher démontre le caractère autonome de cette tâche au XVI<sup>e</sup> siècle, avec l'exemple du libraire Raphalengis, à qui on avait confié la tâche exclusive d'incorporation de légendes pour la sixième partie des *Grands Voyages* de Bry. Le sous-titre introduit « un nouvel intermédiaire dans la chaîne de transpositions ». Voir B. Bucher, *La sauvage, op.cit.*, p. 30.

<sup>235</sup> Dès les années 1850, les journaux impriment des photographies en employant des techniques distinctes. Les techniques traditionnelles de la gravure et de la lithographie sont d'abord adaptées pour imprimer les images photographiques. Le tirage direct sur papier salé ou albuminé est aussi employé. Voir P.-L. Renie, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée », *Revue Études Photographiques* (en ligne), 2007.

<sup>236</sup> Voir T. Gervais, « Premiers usages », *op.cit.*

<sup>237</sup> Dès 1841, Noël Marie Paimal Lerebours, opticien et auteur des manuels sur le daguerréotype, réalise des nus féminins. D'autres productions érotiques circulent souterrainement et nourrissent un commerce très lucratif. Voir, S. Aubenas et P. Comar, *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Alban Michel, 2001, p. 8.

objet que l'on souhaite explorer avec la photographie<sup>238</sup>. À partir de 1855, des joujoux obscènes et des images pornographiques sont saisis par la police parisienne<sup>239</sup>. Par sa vitesse d'exécution, la photographie se prête très bien à la demande d'images érotiques et pornographiques. Aussi, dépasse-t-elle rapidement la gravure comme la peinture dans le dévoilement « réaliste » des tabous liés à l'anatomie du corps. Avec l'invention du négatif sur verre au collodion et la mise au point du procédé stéréoscopique, qui transforme l'image plate en relief, la diffusion des images érotiques devient massive<sup>240</sup>. La police connaît pourtant les marchands qui commercialisent ces images licencieuses ainsi que la rentabilité d'un secteur qui touche une clientèle masculine aisée<sup>241</sup>. Le fait que l'on dissimule chez les graveurs-éditeurs les images photographiques obscènes, n'est-il pas un indice révélateur de leur lucidité quant à la demande ? La volonté de proposer des alternatives iconographiques dans les récits de voyage ne provient-elle pas de la connaissance de ces trafics lucratifs ? Probablement. Dans tous les cas et même si les interrelations ne paraissent pas de manière évidente, ce type d'iconographie participe à la construction d'une nouvelle sensorialité.

La *Vue stéréoscopique* (Figure 83) d'Eugène Lamy annonce des décors et des postures nouvelles dont on retrouvera l'écho dans quelques gravures compilées dans cette partie<sup>242</sup>. On remarque la même mise en scène des parties anatomiques inattendues à côté des décors les plus quotidiens. On note, vers la fin du siècle, un usage similaire du vêtement qui est là pour évoquer le dévoilement voire souligner les parties sexuelles du corps et non pas pour le couvrir. Enfin, on constate dans certaines représentations le même pouvoir évocateur du regard des modèles féminins qui, désormais, osent affronter le spectateur malgré leurs poses suggestives et leurs torses dénudés. La prise de conscience du modèle, comme s'il acquiesçait à l'intrusion du spectateur, modifie entièrement le rapport de l'artiste au sujet féminin, ainsi que celui

<sup>238</sup> La censure est rétablie par Napoléon en 1810 par décret. Ce n'est qu'en 1881, avec la loi sur la liberté de la presse, que certaines restrictions s'assouplissent. Une année après la loi de 1882 sur l'outrage aux bonnes mœurs par voie de presse, limite le déferlement de la littérature érotique. Voir P. Ory, *La Censure en France à l'ère démocratique*, Paris, Éditions Complexe, 1999.

<sup>239</sup> Il s'agit du fameux registre BB, conservé aux archives de la préfecture de police, qui conserve toutes les saisies d'objets obscènes réalisées à Paris entre 1855 et 1868. Cité par S. Aubenar et P. Comar dans *Obscénités*, *op.cit.*

<sup>240</sup> La mise au point du procédé stéréoscopique rend la perception du relief grâce à l'usage d'une visionneuse. Le prix plus bas des photos explique la large diffusion de ces images par rapport à la gravure. Le verre au collodion, lui, permet la multiplication infinie des clichés et donc la baisse des prix des images.

<sup>241</sup> Voir G. Pelin, *Les laideurs du beau Paris : histoire morale, critique et philosophique des industries, des habitants et des monuments de la capitale*, Paris, Lécivain et Tobon, 1861, p.14.

<sup>242</sup> Eugène Lamy fait partie des photographes comme Auguste Belloc qui avaient leur atelier près de la rue Landry à Paris.

du voyageur avec la femme exotique. En rendant le modèle conscient de son rôle séducteur, ses intentions s'affichent moins vertueuses. À ce titre, les images des récits de voyage n'atteignent jamais les excès des photos pornographiques. Même si l'exhibition brute des attributs sexuels se mélange souvent à un réalisme photographique, les dessins des voyageurs restent seulement érotiques. Ils esquivent résolument l'obscène du fait qu'ils ne montrent qu'une nudité partielle, en gardant les hanches des métisses sud-américaines enrobées de tissu afin de soustraire au regard leur sexe. Restant en deçà du langage pornographique, ces images nous mènent pourtant dans un domaine indéfini, érotique certes, mais sous couvert d'une nudité naturelle et quotidienne.

Afin de mieux comprendre ces images paradoxales de femmes porteuses érotiques, nous débutons par l'analyse des trois images féminines publiées dans le récit du docteur Saffray et réalisées par Alfonse de Neuville<sup>243</sup>. Charles Saffray est relayé quelques années plus tard par un autre voyageur, Édouard André, qui va suivre plus ou moins le même périple que son prédécesseur mais dont le récit soulève davantage de polémiques. Le récit et les images de ce voyageur moins charismatique, qui évoque sans indulgence ses préjugés, constitue la dernière partie de cette étude sur les porteuses érotiques sud-américaines<sup>244</sup>.

## 2. Erotisme et rationalisme du docteur Saffray

Le *Voyage dans la Nouvelle Grenade* de Charles Saffray, publié pour la première fois en 1872 dans la revue *Le Tour du monde*, est le récit qui comporte la schizophrénie la plus nette entre le discours écrit et les messages picturaux<sup>245</sup>. En même temps, ses illustrations des femmes porteuses correspondent aux images les plus voluptueuses que l'on connaisse du genre. La perplexité que suscite le *Voyage* de Charles Saffray provient aussi du contraste créé entre des images féminines aux poses licencieuses et l'écriture sobre et authentique de l'auteur, notamment en ce qui concerne les personnes

<sup>243</sup> L'année de publication du *Voyage* de Saffray dans *Le Tour du monde*, 1873, coïncide avec l'année d'apparition de l'œuvre la plus célébrée d'Alphonse de Neuville, *Les dernières cartouches*.

<sup>244</sup> On se réfère aux commentaires réalisés par Eduardo Acevedo Latorre lors de la réédition du *Voyage* de Saffray dans *Geografia pintoresca de Colombia*, Bogotá, 1988, et aux éloges réalisés par l'écrivain Alvaro Mutis sur le docteur Saffray. Voir préface de la réédition en livre du *Voyage* dans C. Saffray, *Voyage à la Nouvelle Grenade, un voyageur français découvre le monde indien 1869-1870*, Paris, Phébus, 1990.

<sup>245</sup> Les gravures des *Marchandes d'herbes* et *Marchande de Marmites* apparaissent dans la livraison du *Tour du Monde* du premier semestre 1873. Le *Voyage* de Charles Saffray à la Nouvelle Grenade a lieu durant l'année 1869. Les premières livraisons de son récit apparaissent en 1872. Voir Fiches de voyageurs en annexes.

rencontrées. En réalité, le récit du docteur Saffray contient des informations d'un véritable intérêt pour la science et la botanique, grâce à la description avec un vocabulaire précis des usages locaux des plantes. Cet exemplaire tardif de littérature viatique permet également de relever l'évolution des rapports entre l'image et le texte. Le pourcentage important des gravures comprises dans la livraison de 1873 où le seul passage « de Medellín à Antioquia » comporte déjà douze illustrations sur seize pages, est révélateur du renversement du texte au profit de l'iconographie<sup>246</sup>. L'observation des deux gravures ci-après, comportant des porteuses appelées « marchandes », illustrées par Alphonse de Neuville, suivi de l'étude du texte qui les a inspirées, éclairent cette question peu traitée d'interdépendance voire d'ascendance de l'iconographie sur le texte.

Bien que les porteuses d'Alphonse de Neuville illustrent les femmes laborieuses que le docteur Saffray remarque dans les faubourgs de Medellín, leur représentation picturale concentre des ambiguïtés importantes. Ce n'est pas seulement le caractère licencieux des tenues avec la mise en valeur de leurs poitrines qui sème le doute. La distorsion entre leur physique et les descriptions écrites par le chroniqueur est aussi déconcertante. En premier lieu, le voyageur ne cite nul part dans son récit le buste saillant de la *Marchande d'Herbes* (Figure 84), ni le décolleté ravageur de la *Marchande de Marmites* (Figure 85). Le docteur Saffray circonscrit davantage sa description au travail quotidien des femmes potières qu'il a observé dans des lieux publics du village. Il dénombre surtout les multiples activités qui découlent de cette activité de « porteuse » : bucherons, céramistes, marchandes, transitaires pédestres et nourrices, sont toutes des occupations qui leur sont déléguées. Cet aspect laborieux et déshérité des porteuses, est un trait que réussit à traduire Alphonse de Neuville avec l'illustration de leurs pieds déchaussés et de leurs longs jupons en haillons. Les vases de la *Marchande de marmites* (Figure 85) et les brins d'herbes de sa collègue de labeurs, nécessaires pour la mise en route des fours pour la cuisson, affichent également des formes authentiques. De même les grands réceptacles en terre cuite qui étaient colportés des campagnes aux villes dans des filets et servaient à garder l'eau fraîche dans les maisons<sup>247</sup>. En revanche, la transcription corporelle des deux

<sup>246</sup> Voir tableau sur la Revue le *Tour du Monde* et le rapport des gravures/ page, p.

<sup>247</sup> C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 103. L'effet très spectaculaire du transport des marmites, du fait de leur volume, attire les artistes en quête des scènes pittoresques comme Ernest Charton avec ses *Aguateros*. Ce thème est repris par les artistes locaux comme Ramòn Torres Méndes avec sa lithographie *Ollero de Tocancipa, Sabana de Bogotá*.

marchandes, diffuse d'autres réalités. Dès le premier regard, l'ambivalence surgit à travers les formes et les contours anatomiques dessinés et ce, sans qu'il y ait nécessité de les confronter au texte du voyageur. Si l'on distingue un certain réalisme, presque photographique, dans les traits de ces femmes métisses, l'impression d'incrédulité ne reste pas moins forte devant les formes corporelles interprétées. La nudité frontale avec la mise en évidence des poitrines annule ce qui peut paraître comme une allure féminine naturelle et dévoile l'intention érotique de l'image. Ces représentations de femmes séductrices aux seins dénudés contrastent radicalement avec leurs activités laborieuses.

L'effet déroutant des gravures d'Alphonse de Neuville, qui placent le spectateur face à des formes authentiques mélangées aux fantasmes, s'accroît lors de la confrontation avec les descriptions du docteur Saffray. La relation antinomique entre l'authenticité narrative de Charles Saffray et la nature sensuelle des dessins d'Alphonse de Neuville, est également manifeste dans le passage qui inspire ces gravures des marchandes de marmites et d'herbes. Alors qu'aucune allusion à ces femmes porteuses n'est faite dans la page où elles apparaissent, l'auteur relate à la place l'organisation des fêtes religieuses dans la région d'Antioquia. Dans la page suivante, l'auteur décrit la rencontre avec un *hacendado*, un riche propriétaire qui le reçoit généreusement dans sa plantation de cacao et dont la femme l'enchanté dès son arrivée<sup>248</sup>. Ce texte qui côtoie les gravures des marchandes porteuses, s'attarde plutôt sur l'allure sublimée d'une jeune créole colombienne :

Sa jeune femme était un type délicieux de créole. Grande, svelte, riche des formes, elle avait la démarche pleine de noblesse. Ses cheveux noirs pendaient en deux grosses tresses souples jusqu'au dessous du genou<sup>249</sup>.

L'épouse de l'*hacendado* de la région d'Antioquia, que le voyageur distingue « d'un type délicieux de créole » avec les « deux tresses souples », est loin de ressembler aux Métisses laborieuses interprétées par Alphonse de Neuville. Aucun détail n'est d'ailleurs livré par le voyageur sur son torse dénudé. Aucune corrélation ne peut être faite, non plus, entre l'image littéraire de la « délicieuse créole » et les images

---

<sup>248</sup> L'*Hacendado*, est le propriétaire d'une grande exploitation agricole. Son prestige et pouvoir dans la société grande-colombienne le placent en haut de la pyramide sociale.

<sup>249</sup> C. Saffray, "Voyage à la Nouvelle Grenade", *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p.109.

picturales des marchandes, malgré leur proximité dans la mise en page et tel qu'on peut le voir dans la page reproduite ci-après (Figure 86)<sup>250</sup>. En effet, pour retrouver le texte qui évoque les porteuses d'Alphonse de Neuville, il faut reculer de plusieurs pages et lire les descriptions des habitants des faubourgs de Medellín. C'est là que Charles Saffray décrit la population de la région d'Antioquia et transmet sa seule observation esthétique sur les métis, qui se résume à une remarque sur la peau : ils « sont presque tous de couleur un peu foncée ». Puis, il poursuit la narration en montrant un intérêt particulier pour le partage des activités dans le couple :

Ce sont des bonnes gens, aux moeurs simples, un peu indolents. Le mari travaille dans une plantation ou prend soin d'un coin de terre à lui qui fournit à tous les besoins de la famille. Les femmes tissent des chapeaux, font des cigares, vendent du pain de maïs, de l'eau-de-vie ou du cacao.

*(Images des poteries précolombiennes)*

Ce sont aussi les femmes qui exercent la rude profession de potier. Elles se réunissent, à trois ou quatre, à portée de l'argile et du combustible. Toutes les pièces sont façonnées à la main : cafetières, tasses, marmites et grands réceptacles pour l'eau. Elles ne connaissent l'emploi d'aucune espèce de couverte ou de vernis. Après quelques jours d'exposition au soleil, tout est prêt pour la cuisson. Rien de plus primitif que le procédé. Nos artistes ont fait une forte provision de menu bois et broussailles ; elles disposent un vaste bûcher, placent dessus les objets de terre, les recouvrent d'une épaisse couche de combustible et y mettent le feu. Au bout de quelques heures, du tas de cendre et de braise on retire une belle poterie rouge. Les associées font le partage, renferment leur marchandise dans un filet et vont la colporter en ville<sup>251</sup>.

La lecture de ce texte du docteur Saffray permet de mieux comprendre les choix d'interprétation d'Alphonse de Neuville. Tout se passe effectivement comme si l'artiste

---

<sup>250</sup> Il s'agit de la page 109 du « Voyage à la Nouvelle Grenade », dans *Le tour du Monde*, 1<sup>er</sup> semestre 1873, reproduite dans sa mise page complète ci-après (planche-83).

<sup>251</sup> C. Saffray « Voyage », op. cit., 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 103.



s'inspirait à la fois de la femme créole d'Antioquia et des femmes potières des faubourgs de Medellín pour récréer ses portraits des marchandes. La *Marchande d'herbes* (Figure 84) paraît en effet, « grande, svelte » et « riche des formes » malgré sa « rude profession de potier » et le port d'un tas de broussailles<sup>252</sup>. Tout comme le décolleté déchiré de cette porteuse, n'empêche pas l'artiste de la représenter avec une « démarche pleine de noblesse »<sup>253</sup>. Or, ce qui attire l'attention de Charles Saffray n'est pas tant le physique des femmes mais la manière de produire la poterie locale. On sait que le voyageur s'intéresse de près aux trésors des sépultures indiennes, qu'il n'hésite pas à faire déterrer<sup>254</sup>. Mais il semble connaître également les descriptions de Humboldt sur les femmes Maypures, habitant le long de l'Orénoque, qui fabriquaient aussi de la poterie au sein de leurs communautés. À l'instar du scientifique prussien, Charles Saffray se montre surpris de l'aspect primitif de la technique et notamment de l'absence de tour de potier<sup>255</sup>. Le côté rudimentaire de la fabrication est d'ailleurs souligné avec la même efficacité par les deux voyageurs : si Humboldt compare l'Indien américain, qui « ne connoît pas le tour de potier », aux peuples d'Orient, dont la maîtrise « remonte à la plus haute antiquité », Charles Saffray introduit l'ironie et qualifie le travail des « artistes » potières d'Antioquia de « primitif »<sup>256</sup>.

En revanche, le passage du docteur Saffray possède une réelle valeur documentaire sur les activités quotidiennes des femmes artisanes de la région de Medellín : chapelières, productrices de cigares, vendeuses de « pain de maïs », « d'eau de vie et de cacao » et potières, font partie des multiples métiers exercés par elles<sup>257</sup>. Le déséquilibre entre la suractivité féminine et les tâches réduites à la « plantation » du « mari » est notable et s'intensifie au fur et à mesure que l'auteur décrit les différentes étapes de production des marmites<sup>258</sup>. Le contraste entre l'activité de l'homme et de la femme intervient également à travers les espaces qui leurs sont alloués. Circonscrire le

<sup>252</sup> Ibidem, p.103 et 109.

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Charles Saffray se montre enthousiaste des objets précolombiens en terre et en pierre que ses ouvriers lui apportent, malgré la décote à l'époque, par rapport aux objets en métaux ou en pierres précieuses. Quelques uns de ces exemplaires sont illustrés dans la gravure qui sépare ces deux textes. Voir C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 103.

<sup>255</sup> Humboldt montre son intérêt envers la poterie indigène en répertoriant plusieurs noms de vases selon leur usage : « Les grands vases dans lesquels on conserve la chiza s'appellent ciamacu ; les plus petits portent le nom de mucra, dont les Espagnols de la côte ont fait murcura ». Cette poterie est produite par les Indiens habitant alors le long du fleuve Orénoque ; Les Maypures, les Guaypunabis, les Caraïbes et les Otomaques sont cités avec les Guamos, qui produisent une poterie peinte. Voir. A. de Humboldt et A. Bonpland, *Voyage aux régions Equinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Paris, 1819, vol. II, p. 372.

<sup>256</sup> A. de Humboldt et A. Bonpland, *Voyage*, *op. cit.*, 1819, vol. II, p. 372.

<sup>257</sup> C. Saffray « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 103.

<sup>258</sup> Ibidem.

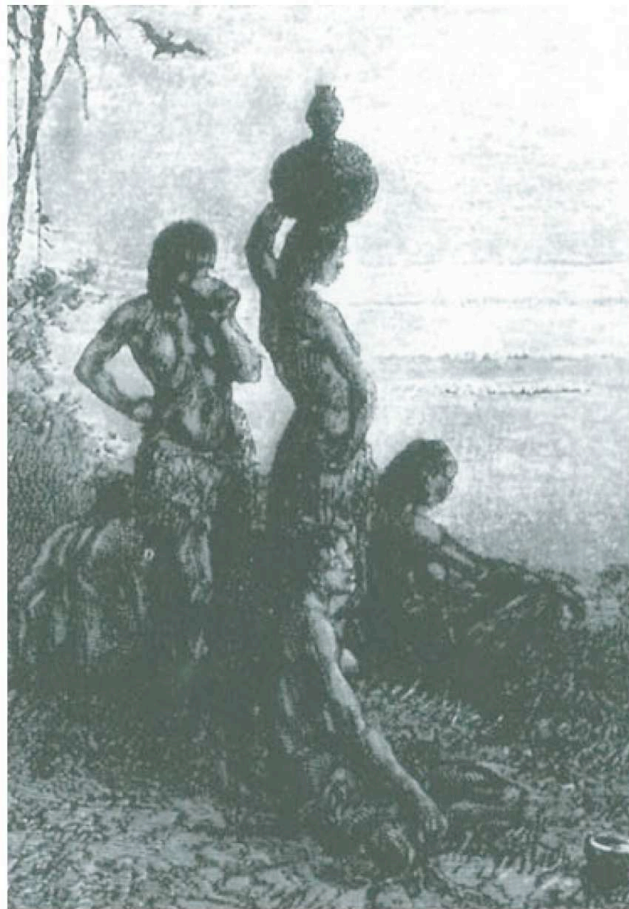
travail du mari aux activités de la plantation, restreint son activité et ses déplacements dans un espace domestique. À l'inverse, les femmes artisanes, cuisinières et marchandes, sont décrites transitant entre les deux espaces, privé et public, puisqu'elles fabriquent et colportent les marchandises sur les routes de la région. Le portrait de l'homme métis de Medellín apparaît ainsi doublement efféminé, non seulement par son côté « indolent » et oisif mais aussi par l'espace restreint et domestique qu'il occupe. Cette vision inversée des activités du couple des faubourgs de Medellín apparaît à nouveau lorsqu'il décrit la chasse des Indiens chocoanos, nous y reviendrons plus loin<sup>259</sup>. Mais cette disproportion dans le partage des tâches du couple métis sud-américain, qui souligne la difficile condition de la femme aboutit, enfin, par effet de comparaison, à confirmer le rôle supérieur de l'homme européen dans sa société. Cette vision sans doute inconsciente de Charles Saffray mais fortement déterminée par Humboldt, révèle l'aspect ethnocentrique du discours, malgré des efforts d'observation *in situ*.

Grâce au texte de Charles Saffray on sait que derrière le cliché de la femme porteuse érotique se cache une potière laborieuse, qui devait apporter un surplus important à sa famille. Le contraste évident entre le passage littéraire, qui insiste sur les activités interminables des femmes des faubourgs de Medellín, et les représentations picturales féminines, excessivement sensuelles, confirme le caractère exagéré de ces images. Les dissonances constatées entre les informations véhiculées par les textes et celles transposées par l'iconographie démontrent l'indépendance des uns par rapports aux autres et attestent la double lecture qui était possible avec ces récits. Les gravures des marchandes érotiques devaient animer des passages qui autrement risquaient d'endormir certains lecteurs. Comment mieux faire rêver les lecteurs masculins qu'en exposant des femmes métisses dénudées aux poitrines saillantes? Suivant cette logique, les directives de l'éditeur devaient exercer une influence décisive auprès des illustrateurs. Toutefois, cette stratégie éditoriale ne semble pas poser, non plus, de problème de conscience aux voyageurs. Le mélange inespéré de savoir scientifique et d'érotisme pictural qui ressort du récit du docteur Saffray est donc le résultat d'un assemblage particulier de textes et d'images qui résulte à la fois du talent de l'artiste et des objectifs de l'éditeur.

---

<sup>259</sup> On se réfère au passage du docteur Saffray sur les habitudes de chasse des Indiens chocoanos : « En marche, ce sont elles qui portent les fardeaux ; à la maison ou au bivac, ce sont elles qui préparent les aliments », Voir C. Saffray « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 118.

Le *Bal du Rio Verde* (Figure 87) fait partie des dessins d'Alphonse de Neuville qui illustrent le *Voyage* de Charles Saffray. Il apparaît dans la même livraison semestrielle de l'année 1873 du *Tour du Monde* où émergent les porteuses de marmites et d'herbes. Il s'agit d'une gravure qui représente une fête indigène, un thème qui attire souvent l'attention des voyageurs même s'il reste plutôt inhabituel dans l'iconographie. Dans cette rare scène extérieure nocturne, surgit une femme porteuse d'amphore, vue de profil, qui se confond étrangement avec la porteuse d'amphore qu'Alphonse de Neuville avait déjà dessinée devant la case de Rio Verde.



Détail du *Bal au Rio Verde*, d'après un croquis de Saffray  
 Dessin d'Alphonse de Neuville. Gravure sur bois de Charles Barbant.  
 Extrait de C. Saffray « Voyage à la Nouvelle Grenade », *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 117.  
 (Figure 87)

Dans cette petite composition horizontale à trois plans, plusieurs détails font croire davantage à un sabbat des sorcières à ciel ouvert, plutôt qu'à un bal indigène aux danses coordonnées. Le paysage est l'élément pictural qui détermine en premier

l'ambiguïté de l'ambiance : la clairière dégarnie avec le tronc décrépît au premier plan, nous transporte dans une friche ravagée par les flammes plutôt que dans un paradis luxuriant ou bienfaisant. Le gris du ciel ainsi que les ombres soutenues autour des arbustes et des groupes de personnes, suggèrent la pénombre d'une nuit dissolue. Sans parler des chauvesouris qui ne laissent augurer rien de vertueux et qu'insinuent, au contraire, leur association diabolique. L'activité principale de cette inquiétante mise en scène se déroule au deuxième plan, là où les silhouettes des danseurs et danseuses concentrent tous les regards. Or, ce n'est pas la pose sensuelle de la femme à l'amphore, ni même son torse dénudé, qui la rend suspecte d'un comportement charnel. C'est sa participation à une réunion nocturne où semble dominer la débauche, suggérée par des silhouettes aux déhanchements démesurés, qui rend cette femme porteuse complice des mauvaises intentions. Les physionomies des corps participent symboliquement à l'effet effrayant de cette scène nocturne. À l'exception de la porteuse d'amphore, tous les autres personnages ont des corps à la musculature marquée, même les femmes qui se distinguent par leurs seins saillants. Quant aux corps masculins, il suffit d'observer les danseurs qui lèvent les bras à droite, pour remarquer le dessin de leurs muscles et saisir leur apparence d'écorchés vivants. Le comportement des convives confirme, également, la nature indécente de cette rencontre : l'alcool évoqué à travers la femme qui se tient debout au centre, qui esquisse le geste de boire à l'aide d'un récipient, est le vice qui trahit les âmes dépravées. Ce n'est peut-être pas un hasard si, une page plus loin, Alphonse de Neuville présente cette bacchanale exotique avec un plan plus rapproché. *Indienne de Rio Verde* (Figure 88) constitue un choix artistique qui attire encore l'attention sur les charmes d'une poitrine « riche des formes » et qui suscite, sans doute, la contemplation des lecteurs<sup>260</sup>. Dernier fait remarquable dans ce bal en plein air : les femmes qui consomment les boissons enivrantes. Dans cette réunion nocturne, les Indiennes constituent non seulement la source du désordre, leur comportement correspond à celui que l'on s'attend des hommes. L'inversion symbolique des rôles sexués révèle souvent un dérèglement plus profond, notamment celui d'une société où le pouvoir et la liberté d'agir semblent accaparés par les femmes<sup>261</sup>. Cette interprétation artistique d'Alphonse de Neuville est donc chargée des messages qui n'apparaissent pas toujours de manière consciente. Les

<sup>260</sup> C. Saffray « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p.109.

<sup>261</sup> La consommation d'alcool est un marqueur de masculinité au XIX<sup>e</sup> siècle en France. Alors que les hommes boivent et fument en public, peu de femmes osent boire au risque de l'opprobre social. Voir, Anne-Marie Sohn, *Sois un Homme, la construction de la masculinité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 34-36.

danses indigènes nocturnes d'Alphonse de Neuville sont si surprenantes, qu'il convient de se reporter au passage qu'inspire cette illustration.

Lors de son séjour dans la région terriblement chaude et humide du Choco, le docteur Saffray dit avoir participé à une cérémonie de mariage organisée par les Indiens de la tribu du cacique Fichihuacu. Ce chef indien qui règne dans la région du rio Verde est très admiré par le voyageur du fait qu'il représente le « cacique sage et puissant » ainsi qu'un « chasseur adroit et un grand connaisseur de plantes »<sup>262</sup>. Ses filles sont également connues du voyageur lorsqu'il est logé dans la case familiale. D'après le docteur français, quand un jeune chocoano « atteint sa dix-huitième année, ses amis l'aident à construire une maison et à faire dans la forêt une éclaircie pour semer du maïs »<sup>263</sup>. Ce n'est qu'après avoir approvisionné sa future demeure de vases en terre cuite, de nattes et de calebasses, qu'il peut solliciter son futur beau-père et lancer les festivités. Avec ce court passage, Charles Saffray décrit la fête en question:

Le jour fixé, celui ci donne un bal auquel ne sont admis que les membres de la famille et le conjureur, qui seul a le droit de déclarer unis les époux. Un bal au clair de la lune termine la cérémonie. On danse par couple, au son d'une espèce de flageolet, accompagné d'un instrument qui consiste en une calebasse contenant des graines dures. La chicha n'est pas épargnée et plus d'un convive s'endort sur place<sup>264</sup>.

Charles Saffray transmet ici une description riche en données documentaires du bal indigène, réalisé en honneur des nouveaux époux. Le fait que la fête soit réservée aux « membres de la famille » et que la danse soit réalisée « par couple », évoque une cérémonie intime où les comportements restent mesurés<sup>265</sup>. Tout le contraire du bal nocturne d'Alphonse de Neuville où les couples danseurs sont moins nombreux que les participants « célibataires » qui semblent attendre impatiemment leur tour. La description minutieuse des instruments indigènes montre également l'intérêt porté par le docteur Saffray envers ces émetteurs de sons « sauvages ». Le « flageolet », correspond probablement à la guïra, qui est fabriquée avec un fruit en forme de poire alors que les « calebasses » doivent être les maracas, qui sont toujours confectionnées

---

<sup>262</sup> C. Saffray « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p.118.

<sup>263</sup> Ibidem.

<sup>264</sup> Ibidem.

<sup>265</sup> C. Saffray « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 118.

dans le pays à partir d'un fruit<sup>266</sup>. Le voyageur cite enfin la *chicha*, la fameuse boisson alcoolique à base de maïs dont les effets il relativise, en affirmant qu'elle n'occasionne que la somnolence des convives. Loin des messages à connotation ambiguë et lascive présents dans l'image d'Alphonse de Neuville, la description de Charles Saffray rend compte d'une fête de « sauvages », certes, mais pas d'Indiens dépravés.

Les efforts de Charles Saffray pour donner une image convenable des Indiens chocoanos contrastent avec les préjugés tenaces partagés par la plupart des voyageurs du siècle, vis-à-vis de la danse et de l'alcool. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les récits des voyages font des danses exotiques un objet de réprobation. C'est le cas du capitaine Gabriel Lafond de Lurcy qui en 1826 visite aussi le Choco. Un demi siècle avant Charles Saffray, le capitaine assiste à des danses organisées chez un vieil esclave affranchi, le maître de Cascajal, qui semblent nettement plus licencieuses :

Elles consistaient en contorsions, en mouvements grotesques de membres et surtout des reins. C'était bien la danse la plus bizarre et la plus érotique que l'on puisse imaginer (...). Les femmes étaient les plus animées et prenaient les poses les plus licencieuses (...). J'ai cru prudent d'abdiquer ma présence et battre en retraite<sup>267</sup>.

Les danses exécutées par les chocoanos s'avèrent tellement « érotiques », « licencieuses » et « grotesques », que Gabriel Lafond de Lurcy doit signaler son départ, « battre en retraite » comme il dit, pour préserver son honneur<sup>268</sup>. Cette appréhension de la danse comme preuve de la toute puissance des instincts chez les populations noires et métisses, Gabriel Lafond la signale à nouveau à Panamá. Lors d'une soirée dans les plages de Saint Blas, le voyageur affirme : « les basses classes de la société aiment la danse avec passion et les femmes avec fureur (...). Elles se réunissent sur les plages de Saint Blas, pour se livrer à leurs plaisirs ; j'aimais aller voir ; c'était pour moi une curieuse et amusante étude de mœurs »<sup>269</sup>. Mais ce n'est pas seulement dans les plages de San Blas et du Choco, que les femmes semblent mener la danse et entraîner les hommes à la débauche. Le voyageur Jean-Baptiste Boussingault

---

<sup>266</sup> La Guïra, qui est extraite de l'arbre Guïro et les Maracas font partie des uniques instruments indigènes qui existent encore. Voir. A. Carpentier, *La Música en Cuba, del siglo XVI a la época actual*, Buenosaires, Librería y editorial Renacimiento, 1979.

<sup>267</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. I. p.83-84.

<sup>268</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>269</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. II., p.37-38.

témoigne des faits similaires en Colombie, près du village d'Ibagué. Du haut de son hamac, il assiste à des « danses impossibles » qui impliquent aussi la consommation des boissons alcoolisées. Selon le jeune scientifique, ce sont encore les femmes métisses, « les plus surexcitées ». Il conclut : « l'homme ivre est un animal immonde »<sup>270</sup>. Jean-Baptiste Boussingault qui visite la Colombie en même temps que le capitaine Gabriel Lafond, partage sa réprobation des danses populaires. Il considère aussi les mouvements de la danse comme l'expression de l'essence sauvage et la preuve d'une certaine animalité. Pour lui, l'énergie excessive des femmes entraîne la décadence des hommes. Cette influence négative des danseuses n'est-ce pas un peu ce qu'Alphonse de Neuville insinue dans le *Bal au Rio Verde* (Figure 87) en faisant boire la femme debout ? N'a-t-elle pas l'allure forte et décidée de l'entraîneuse qui pousse à boire les Indiens « mâles » qui participent dans cette bacchanale nocturne ? L'intertextualité pratiquée entre voyageurs est sans doute à l'origine de cette vision partagée sur l'alcool, les femmes et les danses indigènes. Cette fois-ci, Humboldt doit être exclu des influences littéraires, car, sur ce thème de l'alcool, il avait plutôt milité pour démontrer le contraire. En effet, le stéréotype de l'Indien porté sur l'alcool avait été combattu, en vain, par le scientifique :

La plupart des sauvages de l'Orénoque n'ont pas ce penchant désordonné pour les liqueurs fortes, que l'on trouve dans l'Amérique du Nord. Sans doute les Otomaques, les Jaruros, les Achaguas et les Caribes, s'enivrent souvent par l'usage immodéré de la Chiza et de tant d'autres boissons fermentées, qu'ils savent préparer avec du manioc, du maïs et les fruits sucrés des palmiers ; mais les voyageurs, comme de coutume, ont généralisé ce qui n'appartient qu'aux mœurs de quelques tribus. Souvent nous n'avons pas réussi à faire boire de petites quantités d'eau-de-vie à des Guahibos ou des Macos-Piaròas, qui travailloient pour nous et qui paroissoient épuisés de fatigue. Il faudra un plus long séjour des Européens dans ces contrées, pour y répandre les vices qui sont déjà communs parmi les Indiens du littoral<sup>271</sup>.

<sup>270</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op.cit.*, vol. III., p.149.

<sup>271</sup> A. de Humboldt et A. Bonpland, *Voyage, op.cit.*, 1819, vol. II, p. 369.

L'usage immodéré de la « Chiza », entendre chicha, chez les indigènes sud-américains était une généralité du temps de Humboldt<sup>272</sup>. Ce scientifique qui réalise des observations plus approfondies auprès des tribus indiennes habitant le long du fleuve Orénoque, essaie de montrer leur aspect sobre et laborieux. C'est les cas des Indiens Guahibos et Piaròas, qu'il côtoie lors de son premier voyage en Amérique du sud<sup>273</sup>. Dans cette apologie des Indiens vénézuéliens, Humboldt dénonce d'une part l'influence nocive des voyageurs qui se servent de l'alcool comme monnaie d'échange et d'autre part, les généralisations qui ont lieu dans certains récits viatiques. Les voyageurs que Humboldt désavoua, sont des auteurs des récits à visée populaires, sans doute plus connus et qui font probablement parti des sources d'inspiration d'Alphonse de Neuville et d'Édouard Charton, d'autant qu'ils ne peuvent connaître les danses indigènes du Choco qu'à travers leurs récits. Quant au transfert du vice de la boisson sur la figure de l'Indienne, il fait partie des comportements dénoncés par les récits de voyages plus tardifs, nous y reviendrons plus loin<sup>274</sup>.

L'attitude impartiale du docteur Saffray détonne face à la réprobation massive des voyageurs à l'égard des danses sauvages. Sa position objective face aux festivités et à l'alcool surprend davantage quand on connaît l'engagement futur du docteur dans la morale et l'hygiène. Cinq ans après son voyage en Colombie, le docteur Saffray publie un livre à Paris dont le titre évoque déjà un changement radical : *Les Moyens de vivre Longtemps, principes d'hygiène, santé, moralité, bien-être, longévité*, soutient non seulement l'idée que « l'hygiène de l'âme » est « inséparable de celle du corps », il affirme aussi l'influence du milieu sur l'homme. Pour acquérir « l'hygiène de l'âme », le docteur Saffray recommande désormais une conduite irréprochable et un comportement vertueux. Ce livre qui reflète un retour aux normes de son pays et probablement la volonté de se réadapter, désapprouve vivement la consommation d'alcool, un excitant qui n'est plus pris par lui à la légère :

---

<sup>272</sup> Pour une analyse sur les origines indigènes de cette boisson, légèrement alcoolisée et à base de maïs voir, Jorge Bejarano, *La derrota de un vicio : origen e historia de la chicha*, Bogotá, Editorial Iqueima, 1950.

<sup>273</sup> Ibidem.

<sup>274</sup> Si la représentation de l'action de boire reste rare dans l'iconographie féminine exotique, les descriptions littéraires sont plus courantes. Armand Reclus décrit par exemple « la passion de l'anisado » ou de l'eau de vie, des femmes de Panamá. A. Reclus, *Panamá et Darien, Voyage d'exploration, 1876-1878*, Paris, Librairie Hachette, 1881, p. 81.



Oui, nous mourrons prématurément, mais c'est n'est pas une conséquence de l'ordre providentiel, c'est le résultat de notre ignorance, de nos passions, de nos vices<sup>275</sup>.

(Puis, il conclut : )

L'homme se tue en grande partie, par l'usage des excitants (...) Parmi les excitants il y en a qui sont particulièrement dangereux : de ce nombre sont l'alcool et le tabac<sup>276</sup>.

Est-ce le retour en France, sans parler de l'entrée dans la quarantaine, qui occasionne ce changement important dans les prises de position de Charles Saffray ? Probablement. Dans tous les cas, avec son essai sur les principes d'hygiène, le docteur affirme son souhait de se soumettre désormais aux normes de sa culture et de son temps. Si son *Voyage*, dont la description du *Bal du Rio Verde* (Figure 87), présente une rupture de ton par rapport à ses contemporains, cela reste donc temporaire et peut s'expliquer par son exceptionnelle ouverture d'esprit pendant son périple. Est-ce donc l'effort d'adaptation qui lui fait perdre ses repères pour se retrouver « au seuil de la perte de soi »<sup>277</sup>? Les futurs voyageurs armés de nouveaux savoirs en ethnologie et anthropologie expriment la même déstabilisation lors du dépassement des frontières culturelles<sup>278</sup>. Quoi qu'il en soit, les danses métisses nocturnes illustrées par Alphonse de Neuville sont bien plus représentatives des préjugés du siècle que de la description objective du docteur Saffray. Derrière l'exagération des gestes des danseurs trop extravertis se cache, en effet, la réprobation morale. Sur ce point, rappelons l'origine de la censure et du procès de Flaubert, en 1857 ; c'est bien la description littéraire d'une scène de danse avec quelques contacts de jambes et quelques croisements de regards qui produisent le scandale<sup>279</sup>.

Le lien entre la danse et la luxure est une idée solidement répandue en France. Le travail de l'historien Philippe Boutry montre comment les curés des paroisses

---

<sup>275</sup> C. Saffray, *Les Moyens de vivre Longtemps, principes d'hygiène (santé, moralité, bien-être, longévité)*, Paris, Librairie Hachette, 1878, p. 33.

<sup>276</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>277</sup> Démarche décrite par les ethnologues dans laquelle l'observateur de cultures étrangères se sent faire partie de son observation. Voir, M. Kilani, dans F. Affergan *Construire le Savoir anthropologique*, Paris, 1999. p. 98

<sup>278</sup> Termes empruntés à l'expérience de « *perte de soi* » de l'ethnologue Michel Leiris, lors de son voyage en Afrique dans les années 1930. Voir F. Affergan, *Construire, op.cit.*, p. 97.

<sup>279</sup> Il s'agit du procès de Flaubert pour outrage à la morale publique suite à la parution de *Madame Bovary* dans *La Revue de Paris* en 1856.

tempèrent les noces villageoises, notamment, en empêchant la venue des musiciens<sup>280</sup>. Il convient enfin de signaler le changement radical subi par le motif de la porteuse dans l'art d'Alphonse de Neuville. Contrairement à la porteuse laborieuse de Rio Verde, « facile à conduire » de jour, l'artiste présente une porteuse d'amphore sexuellement attirante, qui affiche ses attraits physiques sans pudeur et dont le comportement lascif se confirme dans les rencontres nocturnes où la danse, le vice et la débauche dominent<sup>281</sup>. Comme si l'artiste nous présentait ici la face cachée de la porteuse, son côté obscur qui se révèle la nuit. Il est intéressant de remarquer, par ailleurs, que le port de l'amphore, cette encombrante marchandise, ne l'empêche pas d'avoir une sexualité supposée débordante. Cette contradiction symbolique des valeurs engendre le caractère ambigu de l'image de la porteuse exotique. À la fois femme porteuse laborieuse le jour, mais aussi femme érotique et séductrice la nuit, quel rôle reste-t-il à son conjoint? En effet, la place de l'homme exotique est aussi symboliquement compromise.

Cette image paradoxale de femme porteuse érotique se glisse également dans le récit d'Édouard André.

### 3. Vérité ou lascivité chez Édouard André

Deux gravures de femmes porteuses érotiques, dessinées par des artistes distincts, sont incluses dans le récit d'Édouard André. La première intitulée *Au village del Bordo*, (Figure 89) interprétée par l'artiste Sirouy, est une scène festive reportée par le voyageur lors de son excursion dans la vallée du fleuve Patia. La seconde gravure, dessinée par Édouard Riou, représente des Indiennes porteuses du village de Mocoa. Alors que la discordance apparaît souvent entre l'image et le texte, le motif iconographique de la porteuse comporte là une imbrication étonnante des descriptions scientifiques précises à côté des préjugés communs sur les femmes et hommes exotiques. Mais avant de découvrir les images des porteuses érotiques retrouvées dans l'Amérique Équinoxiale, il convient de revenir sur les motivations et la personnalité du botaniste André<sup>282</sup>.

<sup>280</sup> L'appréhension de la danse apparaît à travers les efforts du curé d'Ars pour empêcher les musiciens de se produire dans son village. Voir P. Boutry, *Prêtres et paroisses au pays du Curé d'Ars*, Paris, Les Éditions du cerf, 1986, p. 463-464.

<sup>281</sup> G. Lavater, *L'Art de connaître*, op. cit., p. 6-7.

<sup>282</sup> *L'Amérique Équinoxiale* paraît pendant trois ans (1877, 1878 et 1879) dans les livraisons du *Tour du Monde*. Voir fiches de voyageurs annexes.

L'expédition d'Édouard André a lieu en 1875, six ans après celle du docteur Saffray, aussi son objectif diffère sensiblement. Édouard André fait partie des voyageurs qui partent avec un passeport diplomatique, financés par le gouvernement français. Ce statut privilégié lui permet de fréquenter les principales personnalités du pays, dont le président de l'époque Santiago Pérez<sup>283</sup>. Son récit est d'ailleurs rythmé par les visites qu'il rend aux différents hacendados et politiciens de renom, au fur et à mesure qu'il explore le pays. La nature diplomatique de sa mission l'oblige sans doute à rester flou sur l'objectif de son voyage. Dès les premières pages de son récit, il dit vouloir : « explorer quelques parties imparfaitement connues de la Nouvelle Grenade, de l'Équateur et du Pérou »<sup>284</sup>. Comme il n'a aucun souci de financement, il peut « contribuer à l'avancement de la science » avec un petit comité fidèle, composé d'un jeune préparateur suisse, Jean (22 ans) et d'un Luxembourgeois, Fritz (28 ans)<sup>285</sup>. Mais ses expéditions peuvent comporter jusqu'à dix-sept hommes comme celle organisée au Lac de Cocha où la caravane comptait sept « péons porteurs »<sup>286</sup>. Rien de comparable avec le voyageur solitaire et atypique Charles Saffray, qui fait appel à un seul guide indigène, Sihuchi-Miguel, pour se déplacer dans la jungle équatoriale<sup>287</sup>. Son niveau scientifique semble aussi différer de celui du docteur Saffray, qui se montre meilleur connaisseur de la botanique et de son application pratique. Pendant son voyage, grâce à son statut officiel et à ses moyens financiers, Édouard André peut se consacrer entièrement à la botanique. Au retour au pays, il devient connu par ses aménagements de jardins parisiens. Ses textes sont sensiblement moins optimistes que ceux du docteur Saffray notamment à l'égard des peuples rencontrés. Il se montre souvent critique des habitants comme à son arrivée au Port de Salgar, sur le fleuve Magdalena. Si le tableau

---

<sup>283</sup> Santiago Pérez est élu président des *Etats Unis de Colombie* entre 1874-1876. C'est le nouveau nom de la Colombie (qui comprend encore le Panamá) à partir de 1863 et jusqu'en 1886. Il est succédé par Aquileo Parra de 1876-1878.

<sup>284</sup> Il est curieux de constater le nom qu'Édouard André donne à la Colombie dans son récit. La Nouvelle Grenade, est le nom que la Grande Colombie avait du temps des vice-royautés et de manière transitoire, entre 1832-1837. Lorsque le voyageur arrive en Colombie en 1875, le pays a adopté un autre nom, celui des Etats Unis de Colombie et ce depuis, 1861.

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 328

<sup>287</sup> Le docteur Saffray explique comment son « camarade de route », Sihuchi, se fait baptiser Miguel, à l'âge de vingt ans. Il dresse d'ailleurs un des portraits les plus positifs que l'on connaisse des Indiens du Choco : Sihuchi est pour lui un « homme précieux », car « sobre, vigilant, infatigable, capable de se diriger à vol d'abeille dans une forêt inconnue ». « Il était un peu cuisinier, un peu linguiste, enfin doué de toutes les qualités, y compris l'habitude du silence ». C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 114.

est accablant quand il compare le paysage à un « affreux désert de sable », le ton à l'égard des colombiens n'est pas plus jovial<sup>288</sup> :

Nos bagages sont débarqués. On nous conduit à la douane, grand bâtiment en planches, où quatre à cinq employés crasseux et fainéants inspirent, dès le début, la plus fâcheuse idée de l'administration néo-grenadine. Est-ce à ce climat de salamandre qu'il faut attribuer la dépression des forces physiques, intellectuelles et morales de ces tristes fonctionnaires<sup>289</sup> ?

Le regard pessimiste d'Édouard André sur les peuples sud-américains, est un trait qui le rapproche d'autres voyageurs de son époque quoiqu'il se montre moins dépréciatif au four et à mesure qu'il avance vers le sud du pays. Son observation des lieux parcourus et des habitants se fait d'ailleurs à travers les yeux d'autres voyageurs, plus célèbres que lui, et dont il tient à se montrer à la hauteur, par les tâches qu'il s'impose. Il consacre une bonne partie de son temps à herboriser, classer et expédier en France des riches trouvailles. Il croque aussi dans son carnet et pas n'importe qui. Toujours dans cette expédition au Lac, il affirme avoir gagné les faveurs du chef indien de Casapamba, Ildefonso Jojoa, « en faisant de sa femme et sa fille un croquis à la mise de plomb »<sup>290</sup>. Il s'exprime peu sur les événements politiques locaux et notamment sur la guerre civile qui éclate en 1876 entre conservateurs et libéraux en Colombie. Lorsqu'il cite brièvement ce conflit, il se trompe sur le nom du chef du parti adverse qui était pourtant le fameux Rafael Nuñez<sup>291</sup>. Il révèle ensuite une volonté de crédibilité qui rappelle l'inquiétude de véracité des voyageurs scientifiques. Son souhait de gagner la confiance des lecteurs transparaît au début de sa narration quand il cite Montaigne, « je dis ce que je sais »<sup>292</sup>. Il résume enfin l'objectivité de son projet : « publier simplement ce que j'ai vu, observé, récolté sur la ligne même de mon itinéraire ». Il précise même : « quand j'aurais à parler incidemment de localités que je n'ai point visitées, à faire connaître des documents communiqués, je citerai mes sources »<sup>293</sup>.

---

<sup>288</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1877, 2<sup>e</sup> semestre, p. 8.

<sup>289</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>290</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 335.

<sup>291</sup> Édouard André cite le nom de Sanchez, au lieu de Rafael Nuñez, comme adversaire principal du président libéral Aquileo Parra. Le voyageur semble aussi ignorer le mouvement de « *Regeneración* », contestation des libéraux indépendants qui appuient la centralisation et la protection de l'industrie naissante.

<sup>292</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre.

<sup>293</sup> Ibidem.

Avec le souci de respecter « scrupuleusement la vérité », le voyageur entend transmettre ses expériences viatiques en Colombie. Du reste, il se sert des mêmes sous-titres rassurants qui attestent du caractère véridique de l'image et qui comportent des phrases types comme « d'après l'album de M. André ». Paradoxalement, c'est aussi dans ce contexte cartésien qu'apparaissent les clichés des femmes porteuses érotiques. Cette dernière trône d'abord au milieu des habitants du *Village del Bordo* (Figure 89), un dimanche après-midi. Cette ville du département del Cauca est située dans le sud de la Colombie, près de l'Océan Pacifique et de l'Équateur. Le climat humide, « objet de terreur pour les voyageurs et même les Indigènes » selon Édouard André, fait partie des difficultés de la région du Patia<sup>294</sup>. Le botaniste voyageur débute d'ailleurs la description de cette région par une légende sur le peuplement de cette zone. Elle avait été envahie par une « troupe de nègres marrons, amenés comme esclaves de la côte d'Angola »<sup>295</sup>. Il poursuit :

Ils avaient apporté avec eux les qualités et les vices de leur race : résistance aux climats insalubres, douceur du caractère, insouciance et amour du plaisir. On les voit encore dominer toute la région<sup>296</sup>.

Après ce préambule qui esquisse le caractère hédoniste des habitants de la région, Édouard André décrit un dimanche dans le village el Bordo. Ce dernier est alors un petit village qui se compose « d'une trentaine de cases » et qui apparaît à peine dans la géographie colombienne, selon l'auteur<sup>297</sup>. Voici la narration qui semble avoir inspiré le dessinateur Sirouy pour l'exécution du *village del Bordo* (Figure 89) :

Au sortir de la messe, je vis les femmes vêtues de longues robes de cotonnade, de couleurs voyantes, à longue queue traînante dans la boue, à corsage ouvert, les pieds chaussés de socqès (suecos) d'une fabrication particulière<sup>1</sup>, rentrer pour confectionner le déjeuner. Pendant ce temps, les hommes organisent les jeux. (...) ; les autres plus calmes, drapés dans leurs ruanas, s'abandonnaient aux douceurs du chant et « grattaient le jambon » (jouaient la guitare) en fumant des tabacos de Popayán ».

<sup>294</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 306.

<sup>295</sup> Ibidem.

<sup>296</sup> Ibidem.

<sup>297</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 307.

(...)

Dans tout le Patia les femmes portent leurs enfants à califourchon sur la hanche, position disgracieuse qui blesse parfois cruellement les pauvres petits, mais laisse la mère la libre disposition de ses bras. Ces femmes, rentrées à la case et ayant momentanément dépouillé leurs robes trainantes, présentent aux étrangers un aspect de plus singuliers<sup>298</sup>.



Détail du *Village del Bordo (Patia)*,  
Dessin d'Achille Sirouy, « d'après l'album de M. André »  
Gravure sur bois debout.  
Extrait d'É. André, « L'Amérique Équinoxiale »,  
*Le Tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 309  
(Figure 89)

Entre une narration qui se veut véridique et l'adaptation imaginaire de l'artiste, quelle est la part de réalité qu'il faut saisir dans cette confrontation de langages et de perceptions ? Puisque la vérité historique et même sociologique de ces descriptions littéraires et picturales reste difficilement vérifiable, ce sont les valeurs symboliques attachées à la scène festive et aux participants qui valent la peine d'être soulevées. L'importance artistique de cette gravure se trouve donc dans les messages qu'elle

---

<sup>298</sup> Ibidem, p. 308.

transmet. La manière de voir les habitants du village el Bordo, transparaît dans les choix artistiques employés pour cette transposition du langage écrit au pictural.

Les compromis réalisés avec la réalité surgissent à la fois dans les attitudes assignées aux personnages et dans la manière de les agencer dans l'espace. Le premier constat concerne l'incorporation en une seule scène pittoresque de protagonistes qui n'entretiennent pas de lien direct dans la description écrite du voyageur. Tel un patchwork destiné à regrouper les silhouettes les plus captivantes, l'artiste a réuni les femmes du Patia, mais surtout celles qui « rentrées à la case » ont « dépouillé leurs robes trainantes »<sup>299</sup>. Quant aux hommes, ce sont ceux qui sortent de la messe pour se diriger ensuite vers des activités de loisir, qu'Achille Sirouy intègre aussi dans son onirique salon communal. Cette composition horizontale à trois plans, matérialise le déplacement arbitraire des personnages. Certaines personnes, comme « les hommes qui organisent les jeux » au dernier plan, sont déplacés d'un espace traditionnellement masculin et extérieur, la place du village hispanique, vers ce qui ressemble à une grande maisonnée. Alors que les femmes qui portent « leurs enfants en califourchon », regroupées au centre de la pièce, sont transposées dans le sens contraire, de la case familiale, espace privé, au salon communal, sphère publique<sup>300</sup>. Cette migration des individus d'un espace ouvert à un espace intime et vice-versa, transforme des actions banales en gestes inhabituels voire même inappropriés. Ces changements des espaces investis par les personnages génèrent toute l'ambiguïté de cette composition sur les habitants del Bordo.

Le décalage vestimentaire rend également l'attitude de la porteuse à l'amphore suspecte. Où sont passées ses « longues robes de cotonnade »<sup>301</sup> ? L'écart est encore considérable entre la description que fait le voyageur des femmes du Patia à robes « longues » et « traînantes », par rapport à la tenue courte et légère des trois femmes présentes dans cette gravure. La différence est aussi notable dans une autre image connue de mère métisse portant son enfant à califourchon. La *Dariénite portant son enfant* (Figure 90), qui apparaît deux ans plus tard dans le récit d'Armand Reclus sur le Panamá, présente une image plus authentique. Sa beauté sculpturale n'est pas si éloignée de celle des femmes du village del Bordo, mais sa tunique et son regard

---

<sup>299</sup> Ibidem.

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> Ibidem.

serein, transmettent une attitude plus pudique<sup>302</sup>. Enfin, aucun personnage dans ce salon communal n'affiche la physionomie métissée des anciens esclaves africains que le voyageur décrit à son arrivée dans la région. Seuls les vêtements de la femme agenouillée au premier plan, qui porte une tunique « de cotonnade » et est chaussée des « suecos » ou sabots, semblent correspondre de manière fidèle à la description d'Édouard André<sup>303</sup>.

La narration devient encore surprenante quand l'auteur fait référence au déshabillage féminin à l'intérieur d'une case, fait qu'il dit avoir observé. La question s'impose inévitablement : que faisait le voyageur dans l'intimité domestique de la mère porteuse avec l'enfant à califourchon ? A-t-il été invité pour participer visuellement à cette scène ? Ou bien, s'agit-il d'une allusion aux femmes légères, celles qui ouvrent effectivement leurs cases aux riches étrangers ? Il est vrai que le thème de la prostitution est traité dans ces récits par des métaphores et des insinuations qui empêchent d'y voir clair, nous y reviendrons plus loin. Or, ce texte en particulier, renvoie davantage à l'imagination florissante d'Édouard André, qui semble rêver des lieux féminins intimes et inaccessibles, à l'instar des « harems » rêvés par Ingres ou Delacroix. En transportant picturalement cette femme dénudée de sa case privée au salon communal, l'artiste dénature les gestes réservés aux lieux privés et transforme une nudité intime en une nudité publique et impudique. L'érotisme de cette femme porteuse provient de son corps dénudé certes, mais aussi de ce glissement d'atmosphère. L'érotisme du village del Bordo n'est donc autre que fantastique et imaginaire. Ce sont ces types de témoignages des voyageurs-voyeurs, qui affirment leur présence dans des sphères féminines intimes et interdites et qui transfigurent ces scènes pittoresques en miroirs de leurs fantasmes inavoués.

Au-delà de l'amalgame littéraire entre la fiction et la réalité, Édouard André partage une autre vision commune avec ses prédécesseurs, qui concerne le regard porté sur le couple de métis. La description d'Édouard André sur les hommes métis del Bordo fait allusion au même manque de dynamisme que le docteur Saffray décrit chez les hommes des faubourgs de Medellín. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les rôles ludiques, le jeu et la musique, sont ici réservés aux hommes. Comme dans le récit de Charles Saffray, les hommes restent associés aux activités improductives et non

---

<sup>302</sup> La gravure *Dariénite portant son enfant*, apparaît dans A. Reclus, *Panamá et Darien, Voyage d'exploration*, 1876-1878, Paris, Hachette, 1881, p. 81.

<sup>303</sup> Ibidem.



fatigantes, alors que les femmes du village préparent le déjeuner sans s'accorder aucune pause après la messe. Le déséquilibre entre les hommes et les femmes se poursuit dans l'inversion des espaces qui leur sont traditionnellement attribués. Le fait de représenter les hommes dans un espace intérieur, réservé d'habitude aux femmes et aux enfants, et non sur la place publique, véritable espace masculin et viril, est une manière de les infantiliser. Enfin, mis à part l'usage du tabac, aucun comportement traditionnellement masculin n'est associé à ces hommes métis, ni dans les textes ni dans les images. Cette disharmonie du couple de la région du Patia est exprimée par l'artiste comme par le voyageur. En effet, tout se passe comme si l'homme métis avec sa nature oisive et despote, ne méritait pas sa femme car incapable de la rendre heureuse. Cette logique s'applique, par déduction, à la propriété de la terre et aux capacités de la faire fructifier.

#### *Quand le disgracieux devient érotique*

L'inversion des espaces sexués se retrouve également dans la dernière image de porteuses érotiques que nous analysons. La gravure d'Édouard Riou, représentant deux porteuses indigènes de la région de Mocoa, parcourant seules un chemin montagneux, est celle qui concentre notre attention à présent.

*Indios de Mocoa* (Figure 91) est une des gravures les plus insolites des récits étudiés. Ces *cargueras* indigènes couvertes des haillons représentent la mère et la fille d'une communauté indigène connue sous le nom de Mocoas. Comme dans la gravure *Au village del Bordo* (Figure 89), une des indigènes est représentée avec son buste dénudé. Mais à l'inverse des silhouettes hiératiques des villageoises del Bordo, les corps trapus des porteuses de Mocoa n'évoquent plus rien d'élancé. Le contraste entre un réalisme miséreux et un érotisme fantasmé, constitue le nouveau langage déconcertant d'Édouard Riou. Traduit-il l'amalgame de la vision réaliste du voyageur et l'imagination galopante de l'artiste? Avant d'essayer de répondre aux questions soulevées par cette interprétation artistique d'Édouard Riou, nous devons revenir sur l'importance de cette région de Mocoa pour les voyageurs, à ce moment précis.



Détail des *Indios de Mocoa en el alto de la Cruz*,  
 Dessin d'Édouard Riou. Gravure sur bois debout de Charles Barbant  
 Extrait d'É. André, « L'Amérique Équinoxiale », *Le Tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 331.  
 (Figure 91)

*Indios de Mocoa en el alto de la Cruz* (Figure 91) est le fruit d'une rencontre d'Édouard André, lors de l'expédition de la ville de Pasto vers le Lac de Cocha. Ce dernier site avec le volcan Galéras, constitue d'abord une merveille touristique pour amateurs des paysages exceptionnels<sup>304</sup>. La Cocha est connu des voyageurs par les commentaires poétiques de Humboldt. Édouard André cite d'ailleurs l'admiration du savant prussien qui avait été « frappé » par « la beauté des prairies et la remarquable configuration de terrains »<sup>305</sup>. L'extraordinaire topographie de cette région appelée Nudo de los Pastos, point de départ des trois cordillères colombiennes, intéressait particulièrement Humboldt car c'était non seulement le lieu de naissance de plusieurs fleuves mais aussi la zone qui concentrait le plus grand nombre de volcans. Dans cette région andine, la ville de Pasto est également un site naturel privilégié qui se situe à

<sup>304</sup> Les Indiens de Mocoa, habitent autour de Mocoa, ville principale du département de Putumayo, qui longe le fleuve Amazone et la frontière avec l'Équateur.

<sup>305</sup> E. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 335.

proximité immédiate du volcan Galéras. Placée sur la cordillère centrale, son altitude atteint plus de 2500 mètres. La silhouette du volcan Galéras apparaît justement en arrière plan de la gravure d'Édouard Riou. Pasto constitue enfin un point stratégique en temps de guerre du fait de sa proximité avec la frontière de l'Équateur et l'océan Pacifique<sup>306</sup>. Quand Édouard André passe le col dit *Alto de la Cruz*, son ton devient plus enthousiaste, rappelant l'esprit romantique de Humboldt. Est-ce cette merveille topographique qui change l'attitude d'Édouard André ?

Le spectacle est vraiment superbe. Autour de nous, les vapeurs qui se condensent perpétuellement sur le páramo se résolvent en pluie fine, irisée par les rayons de soleil et imprimant, à la végétation herbacée, une fraîcheur de nuance incomparable<sup>307</sup>.

Comme les voyageurs de son époque, Édouard André visite les lieux mythiques cités par son prédécesseur prussien avec l'espoir de pouvoir confirmer, compléter ou mieux encore, rectifier ses informations. Mais son expédition dans cette région du fleuve Putumayo semble motivée aussi par d'autres projets. Mocoa, la ville d'origine des indigènes *cargueras* selon le voyageur, fait partie d'une région riche en matières premières qui attire les appétits des voyageurs européens depuis des siècles. Située à une altitude plus basse que Pasto et plus près du fleuve Putumayo, le puissant affluent de l'Amazone, elle fait d'abord rêver les conquistadors par son abondance en or. Selon Fray Jérónimo de Escobar, un missionnaire augustin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'or qu'on y trouvait était reconnu par sa finesse<sup>308</sup>. Dans les années 1875, quand Édouard André visite la région, la fièvre des quinquinas remplace celle de l'or. La forte demande mondiale pour cet antipaludique naturel avait propulsé ses prix et provoqué la surexploitation des quinquinas sauvages dans le centre du pays<sup>309</sup>. Les arbustes qui poussaient en abondance dans les montagnes excentrées de Mocoa sont devenus précieux quand la navigation à vapeur sur le fleuve Putumayo est devenue possible.

---

<sup>306</sup> Édouard André relate longuement l'histoire de la ville de Pasto dont les guerres d'indépendance, quand la population, majoritairement indigène, s'allie aux espagnols contre Bolívar. Ce fait historique marque encore les esprits. Lors du passage d'André on estime qu'elle comporte 20 000 habitants.

<sup>307</sup> Ibidem, p.331.

<sup>308</sup> Le texte original de Fray Jérónimo de Escobar est en espagnol, il souligne sa finesse « el oro que hay es muy fino » et la difficulté d'accès au village « está el pueblo arrimado a unas montañas fuera de camino, de suerte que para entrar allá es menester gran trabajo ». Extrait des archives de Popayan, dans V. Perez Silva, « Mocoa : Entrada a la Amazonia », *Revista Credencial Historia* (en ligne), Edition 233, Mai, 2009.

<sup>309</sup> É. André, « L'Amérique Équinoxiale », *Le Tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 334.

Cette nouvelle voie qui relie les fleuves Putumayo et Amazonas avec l'Océan Pacifique, en passant par le Brésil, a permis d'exporter vers l'Europe en évitant le grand tour par le Cap Horn<sup>310</sup>. La plus importante maison de négoce des quinquinas de l'époque, *Elias Reyes y Hermanos*, dont un des associés devient plus tard président de la Colombie, est celle qui inaugure cette route dans les années 1870<sup>311</sup>. Ce négoce lucratif repose principalement sur l'exploitation de la main d'œuvre indigène ; ce sont majoritairement les Indiens mocoas qui coupent les arbustes, extraient les écorces et transportent la marchandise sur leur dos, depuis la ville de Mocoa jusqu'au fleuve Putumayo<sup>312</sup>. Le chargement de brindilles porté par les Indiennes de Mocoa (Figure 91) ressemble d'ailleurs aux fines écorces de quinquina, quoique les informations insuffisantes du voyageur ne permettent pas de l'affirmer.

Le mystère plane aussi sur l'intérêt du botaniste André dans ce commerce spéculatif. Cherche-t-il des informations sur leur exploitation ou bien des semences afin de les transplanter dans des terres plus proches de l'Empire? Dans tous les cas, le voyageur fait une liste de toutes les rivières qui partent du lac Cocha, en sachant que leur liaison avec la rivière « Guamoès », facilitera encore le transport de l'écorce vers l'Amazonie<sup>313</sup>. Quand le boom de ce remède miraculeux contre la malaria prend fin en 1884, suite à la production asiatique développée par les Anglais et les Hollandais, la fièvre du caoutchouc ne tard pas à remplacer celle des quinquinas dans la région. Une fois de plus, les Mocoas restent tributaires des travaux pénibles et subissent de traitements inhumains. La quasi extinction de cette tribu, qui parle la langue Inga mis dont l'origine reste incertaine, est due en grande partie à l'exploitation violente de leur main d'œuvre pendant ce siècle<sup>314</sup>. Sur ce triste sujet, le récit d'Édouard André distille une information capitale qui concerne l'usage de la torture. Lorsqu'il est accueilli dans la maison du « maire » du village indigène du Lac Cocha, il aperçoit et dessine, *le cepo*

<sup>310</sup> Avec la signature du contrat de 1875, la *Casa Elias Reyes y Hermanos* obtient du gouvernement brésilien le droit de naviguer par les eaux de l'Amazonas pendant quinze ans. Voir A. Gomez Lopez, « La explotación quinera en el piedemonte amazónico. Auge y crisis ». *Revista académica de medicina* (en ligne), fév., 2009.

<sup>311</sup> Rafael Reyes Prieto devient président de la Colombie entre 1904 et 1909.

<sup>312</sup> M. Triana, *Por el sur de Colombia, excursión pintoresca y científica al Putumayo*, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación nacional, 1950.

<sup>313</sup> Après avoir nommé toutes les « quebradas », Édouard André cite le projet de son ami M. J. Rodriguez qui cherchait à « savoir si la navigation de la Cocha pouvait se prolonger jusqu'au Putumayo, afin d'expédier les écorces de quinquina par la voie de l'Amazonie ». Voir E. André, « L'Amérique », *op. cit.*, *Le Tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 334.

<sup>314</sup> Selon le voyageur colombien Miguel Triana, les Indiens mocoas ne sont pas originaires de l'Équateur mais de l'ethnie Caraïbe. En 1906, ce dernier ne recense plus que 500 Indiens mocoas dans la région. La forte mortalité des indigènes, déjà visible du temps de l'exploitation des quinquinas et du caoutchouc, est expliquée par leurs chefs et bourreaux comme étant la cause des maladies contagieuses. Voir explications de Reyes dans A. Gomez, « La explotación », *op. cit.* et M. Triana, *Por el sur*, *op. cit.*, p. 349.

(Figure 92), un instrument en bois qui retenait les membres des victimes pendant des heures, quand elles n'étaient pas fustigées<sup>315</sup>. La vue des « pareilles atrocités » indispose d'ailleurs Édouard André et l'empêche de déjeuner<sup>316</sup>. Quelle était l'ampleur de la pratique de la torture dans les villages indigènes du Putumayo lors du passage d'Édouard André ? Le récit du voyageur reste, hélas, évasif sur la question même s'il révèle l'ambiance tortionnaire qui régnait dans le village et la face plus sensible du voyageur. Quoiqu'il en soit, il faut attendre l'année 1907 pour qu'un voyageur américain, Hardenbourg, dénonce la propagation de la torture avec le même instrument, *le cepo*. Il signale la *Casa Arana* : premier producteur de caoutchouc et principal tortionnaire du Putumayo<sup>317</sup>.

L'esprit sensible que démontre Édouard André face à la souffrance d'autrui et devant les « spectacles » de la nature, s'efface toutefois devant les anatomies indigènes. Ce contraste entre l'admiration pour la nature et la dépréciation des habitants, permet de dévoiler les véritables critères esthétiques du voyageur. C'est au moment d'arriver au sommet de la Cordillère, quand la pénible montée prend fin, que le botaniste et futur paysagiste croise les indigènes de Mocoa. Voici la description qu'il nous livre de cette rencontre :

Pendant que nous nous reposons, en contemplant ce beau paysage, deux Indiennes Mocoas (ou Mocoanas), émergent des roches du chemin qui descend vers la Cocha, et s'arrêtent, étonnées, en présence des hommes blancs qui se sont aventurés dans leur domaine. Elles sont à demi-vêtues d'un pagne de bayeta, et coiffées d'un petit chapeau à bord relevé, de fabrication pastusienne. Le padre Lazo interroge la plus jeune dans la langue Mocoa. Elle nous apprend qu'elle a vingt ans et qu'elle fait le métier de carguera avec sa mère, c'est-à-dire qu'elle apporte régulièrement à Pasto, par les chemins dont il vient d'être question, le vernis mopa-mopa, la

<sup>315</sup> Édouard André cite le chef du « pueblo de la Laguna », « l'alcalde ». Voir É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 328.

<sup>316</sup> Édouard Riou dessine la gravure, *Le cépo, instrument de torture, à la Laguna- d'après un croquis, de M. André*. Voir Figure 92 et É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 328.

<sup>317</sup> Grâce aux témoignages d'Hardenbourg dans le journal anglais *Truth*, l'exploitation des Indiens uitotos dans le commerce du caoutchouc est dévoilée en Europe. Les tortures et le système de surendettement implanté par les maîtres sur les Indiens sont démasqués ainsi que le travail forcé et les fustigations. La faim était aussi une des formes de répression les plus courantes de la Casa Arana et une des causes de mortalité des Indiens uitotos. Voir A. Gheerbrant, *L'Amazone, un géant blessé*, Paris, Gallimard, 1988. Des images de la *Casa Arana* et des travaux forcés employés sur les Uitotos, apparaissent dans R. Pineda Camacho, « La casa Arana en el Putumayo. El caucho y el proceso Esclavista », *Revista Credencial Historia* (en ligne), Bogotá, edición n° 160, avril, 2003.

salsepareille, les teintures, hamacs, etc., recueillis ou fabriqués par ses compatriotes de terres chaudes. Pendant l'interrogatoire je dessine le type de cette laide créature et prends le signalement suivant : « teint bistré, luisant, nez épaté, crochu et fin à l'extrémité, bouche grande, bien faite, belles dents, yeux obliques, cheveux demi-longs, gros, droits, noirs et brillants, retombant en deux grosses touffes sur les oreilles et les épaules, extrémités nerveuses et fines, épaules très larges. A toutes les questions du padre, qui les tutoie et me paraît avec elles peu convenable, elles répondent d'une voix douce d'un profond respect, et ne s'éloignent qu'après lui avoir baisé les doigts<sup>318</sup>.

La spontanéité d'Édouard André a le mérite de la sincérité, car rares sont les témoignages de cette époque qui emploient des adjectifs aussi crus. Les autres voyageurs partagent probablement la même perception des indigènes en tant que « laides créatures » mais l'expriment d'une autre manière. Quelques décennies plus tôt, Alcide d'Orbigny avait trouvé la forme générale des Américains « moins belle qu'herculéenne » et avait noté que les femmes ne présentent « qu'exceptionnellement des formes gracieuses »<sup>319</sup>. Mais au delà du ton franche d'Édouard André et contrairement aux exemples vus plus haut, l'affinité entre l'interprétation d'Édouard Riou et le texte d'Édouard André est importante. Leur conformité apparaît d'abord dans leur manière de *voir* l'anatomie indigène. L'usage de termes dépréciatifs ainsi que la focalisation sur certaines parties du corps féminin, renvoie au dessin énigmatique produit par Édouard Riou<sup>320</sup>. Le teint « bistré » de la femme Mocoa, qui rapproche la couleur de sa peau du bistre, la texture brune jaunâtre qui se prépare à partir de la suie, donne une idée aussi repoussante et tangible que sa peau « luisante », et renvoie le lecteur à celle de la transpiration malodorante des êtres misérables et laborieux<sup>321</sup>. Tout le contraire des teins blancs et poudrés, condition première de beauté chez une dame du XIX<sup>e</sup> siècle et qualité esthétique réservée à celles exemptes des efforts physiques<sup>322</sup>. L'aspect désordonné des cheveux des Indiennes trouve aussi sa correspondance dans la

<sup>318</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 331.

<sup>319</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme*, *op. cit.*, 1839, vol. I, p.107.

<sup>320</sup> Voir l'étude sur la description des femmes par les hommes et notamment l'usage des *stéréotypes très généraux* de Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, 1998, p. 51.

<sup>321</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 331.

<sup>322</sup> La thèse de Winckelmann affirmait le même principe : « un beau corps sera d'autant plus beau qu'il est plus blanc » (*Geschichte*, 1794). Extrait de Daniela Gallo, *Modèle ou miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, Éditions de la maison des Sciences de l'homme, 2009, p. 23.

description du botaniste André. La gravure d'Édouard Riou évoque assez bien les « deux grosses touffes » qui tombent « sur les oreilles et les épaules » comme des poils broussailleux<sup>323</sup>. Les cheveux « gros, droits, noirs et brillants », s'opposent également à une chevelure fine, blonde et non grasse, celle des Venus de Botticelli et celle que le voyageur devait admirer auprès des filles de son pays<sup>324</sup>. Quand le signalement d'Édouard André se poursuit sur le corps, sa description insiste sur les « extrémités nerveuses et fines » et les « épaules très larges », ce qui donne du corps féminin une image incomplète et disproportionnée. La sensation d'un corps presque hermaphrodite, à la fois masculin par la largeur des épaules, et féminin, avec des mains et des pieds fins, est un peu ce qui ressort des silhouettes massives d'Édouard Riou. Il est par ailleurs intéressant de noter que seule la bouche est considérée « bien faite », avec ses « belles dents » selon Édouard André. Doit-on voir une allusion sensuelle de cet organe symbolique ? Le voyageur ne s'étend pas d'avantage sur la tenue de ces femmes qu'il avoue pourtant avoir vues « demi-vêtues d'un pagne de bayeta »<sup>325</sup>.

Afin de rendre sensible l'érotisme, l'artiste et le chroniqueur se servent des subterfuges différents. Bien que la description anatomique d'Édouard André n'évoque pas de sensualité anatomique particulière, l'attitude qu'il décrit chez le père Lazo avec la plus jeune des *cargueras*, suggère des intentions plus charnelles. Édouard Riou, pour sa part, préfère évoquer cet érotisme latent à travers les seins saillants de la porteuse de Mocoa, même s'ils ne font pas partie de la description anatomique du chroniqueur. Cette évocation des formes féminines voluptueuses apparaît plus tôt dans le récit d'Édouard André, lors de son arrivée à Barranquilla, un des ports colombiens de la mer des Caraïbes où « toutes les femmes (...) avaient la poitrine bombée »<sup>326</sup>. Est-ce de cette description dont s'inspire Édouard Riou pour dessiner les indigènes de Mocoa ? Le paradoxe soulevé par Édouard André, celui des créatures disgracieuses qui provoquent, malgré elles, les sentiments les plus impurs, constitue l'insolite qui émane de la gravure de Riou où le disgracieux côtoie la sensualité au même titre que la laideur cohabite avec des formes érotiques.

Le voyageur et l'artiste partagent également une vision critique à l'égard de la religion et ses symboles. D'un côté Édouard André réproche le comportement du père Lazo avec les Indiennes et notamment l'emploi du tutoiement qu'il trouve « peu

<sup>323</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 331.

<sup>324</sup> Ibidem.

<sup>325</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 331.

<sup>326</sup> É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p.14.

convenable »<sup>327</sup>. D'un autre côté, Édouard Riou exprime des sentiments similaires par la composition de son art. Dans le récit, l'auteur insinue l'excès de pouvoir de l'homme d'église et les injustices que cela doit provoquer en signalant « la voix douce » des Indiennes et leur « profond respect » à l'égard du père Lazo, dont le baisement des doigts. Evidement, l'attitude irrespectueuse qu'Édouard André donne à voir du père Lazo face à des indigènes surchargées, rend non seulement le personnage antipathique, il révèle aussi l'oppression sociale. Dans l'art, une ligne diagonale montante, accentue l'action ascensionnelle des silhouettes indigènes et intensifie l'aspect montagneux du Alto de la Cruz, qui est effectivement situé à plus de 3200 mètres d'altitude. Ce mouvement ascendant part de la droite vers la gauche, en prolongeant les marches jusqu'à l'esquisse supposée du volcan Galéras, en passant au-dessus de la croix. Dans cette composition diagonale, l'artiste place les figures humaines sur la partie droite et inférieure du tableau et dessine la croix fleurie en haut et à gauche, équilibrant l'espace mais aussi augmentant l'aspect funeste du symbole. Seule une petite ouverture à travers la végétation, laisse entrevoir en arrière plan le volcan Galéras, visité par Édouard André quelques jours plus tôt<sup>328</sup>. Ainsi, alors que la composition accentue la difficulté de la tâche des *cargueras* et la taille de la croix, le plan rapproché met en valeur la misère de leurs tenues.

Ce langage artistique qui dénonce le triste sort des *cargueras* dans une société dominé par la religion et les superstitions constitue une prise de position en défense des indigènes. Les reproches qui visent les religieux, ne sont pas rares dans les chroniques des voyageurs français en Amérique du sud. Plus exceptionnelles et tardives sont les mentions de ces abus dans les récits des locaux. Le colombien Miguel Triana est un des rares contemporains à relever des actes arbitraires commis au nom de dieu. Pendant son voyage réalisé en 1907, il témoigne de l'intolérance d'un père missionnaire qui incarcère un indigène qui s'était excédé dans la danse, lors d'une procession à Mocoa, en disant, cet Indien « pourrait être fouetté trois fois, selon la coutume »<sup>329</sup> ! Il s'ensuit une dissertation sur les traditions et l'usage de la flagellation dans le Putumayo. Si ces abus révoltent particulièrement Édouard André, il se montre plus détaché des corvées imposées aux porteuses et porteurs. Édouard André est d'ailleurs le seul voyageur qui n'hésite pas à se faire représenter sur le dos d'un *carguero* (Figure 36).

<sup>327</sup> Ibidem. p. 331.

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> Traduction faite par moi même de l'espagnol: « A este indio, agrego el misionero, se le podrían aplicar tres azotes, según la costumbre » Voir M. Triana, *Por el sur de Colombia, op.cit.*, p. 350.



L'ambiguïté physique qui se dégage de la gravure *Indios de Mocoa* (Figure 91) soulève d'autres problématiques, de nature plus technique. Le caractère populaire et collectif de l'art de la gravure et les multiples intervenants qu'il implique, oblige l'observateur à élargir le champ de possibilités, notamment quand il s'agit d'expliquer le pourquoi de certains détails. La poitrine saillante de la porteuse d'Édouard Riou fait partie des traits qui soulèvent des questions : a-t-elle été rajoutée au dernier moment par un graveur maladroit? Nous sommes effectivement dans la décennie où *Le Tour du monde* profite des nouvelles techniques qui lui permettent de faire de l'image l'axe central de ses publications. C'est la période où la cadence des artistes augmente alors que la qualité se déprécie. Le cas d'Édouard Riou en tant que dessinateur principal du récit d'Édouard André est représentatif, puisqu'il signe 50 gravures sur les 75 qui apparaissent au second semestre de l'année 1879. Les traits plus approximatifs et moins précis des indigènes dont l'esquisse maladroite des seins, qui apparaissent désaxés par rapport au torse de l'indigène, peuvent donc s'expliquer par la rapidité exigée des graveurs. Ces descriptions des porteuses de Mocoa révèlent enfin « l'incapacité » traditionnelle des voyageurs européens à concevoir les traits physiques qui identifient un Amérindien et le rendent unique<sup>330</sup>. Dans ce processus de transposition du texte à la réalité picturale, qui suppose des choix personnels de l'artiste, les livres de voyages schématisent et simplifient en transformant la réalité. Ainsi, de cette interprétation picturale des porteuses de Mocoa, il résulte une nouvelle image abrégée de l'Amérindienne. Contrairement aux dessinateurs du début du siècle, Édouard Riou n'évite plus la sensation de dégoût. Comme Édouard André, il ose exposer les proportions rapetissées, les teints foncés et les pagnes usés des porteuses tout en leur attribuant une poitrine saillante. Or, ce n'est pas seulement la nudité de la *carguera*, qui rend cette scène troublante, ce sont surtout les regards, à la fois fuyants et conscients d'être observés. Ces visages qui se tournent vers le spectateur en suggérant la présence des voyageurs, procurent une autre charge érotique par l'affirmation d'un échange supposé entre l'Indienne et l'explorateur-voyeur. Cette image érotisée de porteuse, destinée à éveiller des émois inavouables aux lecteurs masculins, n'est pas un phénomène circonscrit à la femme sud-américaine.

---

<sup>330</sup> Bernadette Bucher soulève cette singularité de perception de l'Amérindien et s'interroge par rapport à la représentation des peuples africains qui, depuis l'Antiquité grecque et romaine, en passant par Dürer, sont représentés dans la sculpture et la peinture de manière plus ressemblante. Voir Bernadette Bucher, *La sauvage*, *op.cit.*, p. 39

Dans la confrontation qui a lieu dans les récits de voyage avec des horizons culturels lointains, les artistes orientalistes ont osé les premiers l'expression fantasmée des femmes rencontrées<sup>331</sup>. Leurs invraisemblances se concentraient sur le corps des femmes arabes qui, depuis la traduction des contes de Schéhérazade, attire des vifs sentiments de volupté. Si l'évocation picturale et littéraire du harem devient monnaie courante, les silhouettes féminines dévêtues apparaissent également dans les scènes les plus improbables, les transports quotidiens étant un thème récurrent chez l'artiste-voyageur<sup>332</sup>. Le tableau peint en 1840 par Horace Vernet, qui traite d'un thème biblique, *Juda et Thamar* (Figure 93), tout en illustrant le transport hautement pittoresque à chameau, est un parfait exemple de cette sensualité exotique exacerbée. Comme dans *Indios de Mocoa* (Figure 91), l'exposition des charmes féminins cohabite avec l'ambiance la plus banale. Ici, aussi, le témoignage réel du pays lointain importe moins que la transformation sublimée du corps féminin et l'évocation plastique du désir.

L'approche artistique de la femme orientale se répercute dans l'iconographie des femmes de l'Amérique du sud et ce, malgré l'écart géographique. Avec des moyens plus limités, certes, les artistes illustrateurs et graveurs des récits de voyage explorent la même provocation charnelle autour de la femme sud-américaine. Cette vision partagée entre artistes et voyageurs de mondes opposés, provient sans doute du fait qu'ils entretiennent des liens plus proches qu'il n'a été soupçonné jusqu'à maintenant. Ils se retrouvent dans les mêmes cercles quand ils sont de passage à Paris. C'est le cas d'Horace Vernet et du docteur Roulin. Sous la Restauration, tous les deux fréquentent le salon du Baron Gérard, lieu de réunion pour Delacroix, Ingres et autres esprits rationnels comme Mérimée ou Jacquemont<sup>333</sup>. Les relations entre artistes, scientifiques et grands voyageurs se font aussi dans des réunions plus intimes comme celles organisées chez le peintre Alexandre Colin, là où François Roulin échange ses vues

---

<sup>331</sup> On fait allusion au refus des certains peintres orientalistes de suivre les normes de l'Académie, comme Eugène Delacroix, qui fait primer dans sa peinture les sentiments, l'imagination et la couleur sur la précision absolue du dessin. On pense à son tableau *Moulay-Abd er Rahman*, Sultan du Maroc peint en 1845 et actuellement à Toulouse et à ses petites aquarelles de *Fantasias* qu'il peint en 1832, mais aussi à *la Mort de Sardanapale* terminée en 1827.

<sup>332</sup> Le harem, lieu mystérieux par excellence pour le voyageur car seuls le propriétaire et ses eunuques pouvaient y accéder, devient un des thèmes favoris des artistes et des écrivains, dont Byron : *Le bain turc* d'Ingres (1862) au Musée du Louvre ou *l'Esclave Blanche* de Lecomte du Noüy (1888) au Musée de Beaux-arts de Nantes sont des exemples concrets. Voir C. Teraud, *La Prostitution coloniale, Algérie, Tunisie, Maroc* (1830-1962), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003.

<sup>333</sup> Voir M. Combes, *Pauvre et aventureuse bourgeoisie, Roulin et ses amis*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1929, p. 121.

avec des amis voyageurs comme Vernet, Géricault et Delacroix, juste avant son départ en Grand Colombie<sup>334</sup>. L'étude des liens entretenus entre grands voyageurs, scientifiques et artistes du XIX<sup>e</sup> siècle et leur influence sur la représentation des habitants exotiques, reste un domaine à approfondir, qui pourrait apporter encore des riches éclaircissements sur l'art des voyageurs.

Les différentes représentations des porteuses que nous venons d'étudier montrent une importante évolution, à la fois dans les formes comme dans la mise en scène. Du fait que la porteuse occupe des espaces et exerce des activités qui sont traditionnellement attribués aux hommes en France, elle éveille des interrogations sur les différences qui distinguent les hommes et les femmes en Amérique équinoxiale. Seulement, les jugements des voyageurs restent toujours tributaires des usages culturels auxquels ils sont habitués, notamment en matière de rôles sexués. Ce regard sur le couple indigène est le sujet que nous souhaitons examiner à présent.

#### **IV. L'altérité féminine exotique, un regard sur le genre**

Depuis les premières décennies du siècle jusqu'aux années 1880, les récits de voyage donnent à voir des multiples déclinaisons de la *carguera*, reflétant non seulement les changements esthétiques d'une époque mais aussi la diversité des regards qui se sont posés sur elle. Alors que les mutations esthétiques de la porteuse ne cessent d'évoluer, les questionnements qu'elle suscite sur le genre et sur la place de la femme dans le couple persistent. Or, la perception de la féminité et de la masculinité exotique est dépendante des critères culturels dominants dans la civilisation des voyageurs. C'est l'opacité de ce « filtre » culturel qui détermine leur capacité à voir l'*Autre* dans son étrangeté<sup>335</sup>. Seulement, cette opacité est d'autant plus dense que la différence sexuelle existe entre le sujet observé et les observateurs. Ces derniers étant majoritairement des voyageurs masculins, ils restent doublement éloignés de leur sujet d'étude, du fait de leur différence sexuelle et culturelle. Ce filtre culturel est particulièrement visible dans les analyses du genre : efféminisation des hommes indiens, masculinisation des

---

<sup>334</sup> Avant son départ en Amérique (1822) François Roulin est invité dans des réunions où Humboldt était présent. Voir M. Combes, « *Pauvre* », *op.cit.*, p. 121-122.

<sup>335</sup> Francis Affergan traite la question du regard de l'*autre* en anthropologie, et sur le but d'une discipline qui étudiait les autres cultures et les autres sociétés « sans jamais s'interroger sur le sens à donner à une interprétation » Voir F. Affergan, *Construire le savoir anthropologique*, Paris, PUF, 1989, p. 8.

Indiennes, inversion des rôles à l'intérieur des couples, attestent du choc entre observation et références européennes. Plus important encore, la faculté de comprendre la culture de l'*Autre*, dépend aussi du niveau de connaissances de l'observateur. Malgré toute la volonté de sincérité dont certains font preuve et, comme l'a bien compris François Roulin quelques années plus tard quand il dit sur les indigènes, « je n'étais pas assez savant pour apprendre tout ce que ces ignorants auraient pu m'enseigner », la question de l'interprétation des faits d'un peuple étranger repose également sur un mélange de savoir et de familiarité<sup>336</sup>. Le brouillage qui plane autour du monde indigène, qui reflète le peu d'informations objectives existant à l'époque sur ces cultures autochtones, se retrouve dans la plupart des chroniques. L'incertitude dans l'interprétation des physionomies indigènes n'est pas réservée au langage pictural. Souvent, face à une complexité culturelle à laquelle les explorateurs, mêmes scientifiques, ne sont pas préparés, on retrouve des descriptions extrêmement superficielles.

Dans cette partie de notre étude nous souhaitons soulever les liens entre ces barrières culturelles et l'indiscutable sensation d'altérité que suscite la porteuse au sein du couple indigène. Car l'altérité chez les voyageurs se traduit aussi à travers la perception de déséquilibre du couple : trop de traits masculins apparaissent chez certaines femmes indigènes tandis que des Indiens sont plutôt représentés de façon « efféminée »<sup>337</sup>. Cette constatation soulève d'ailleurs d'autres questions. Combien d'attributs sexuels propres aux hommes et aux femmes indigènes échappent aux voyageurs ? Après avoir étudié la perception du genre à travers la figure emblématique de la femme porteuse, nous souhaitons tracer cette problématique en amont et nous focaliser sur l'origine de ces interrogations.

L'intertextualité a sans doute apporté à la littérature viatique ce que la circulation d'images a produit dans l'art de la gravure, à savoir, la pérennité des stéréotypes. Un véritable phénomène d'interdépendance semble exister à l'intérieur de ce petit cercle composé de voyageurs, scientifiques et artistes qui participent à la description de l'Amérique équatoriale. Les références littéraires provenant des voyageurs célèbres sont nombreuses, l'auteur le plus cité étant bien sur Humboldt. Son influence n'est pas seulement visible dans la même répétition des itinéraires ou dans la description des

<sup>336</sup> M. Combes, *Pauvre*, op.cit., p. 65.

<sup>337</sup> Terme utilisé par Alcide d'Orbigny pour décrire l'allure des Amérindiens. A. d'Orbigny, *L'Homme Américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux*, Paris, Pitois-Levrault, 1839, t. I, p. 134.

mêmes lieux géographiques, elle est aussi perceptible dans la reprise des sujets identiques dans l'iconographie. Ainsi, quand nous lisons les récits de voyage, la question se pose de savoir si les voyageurs ne partaient pas avec *L'Atlas pittoresque* et les premiers tomes du *Voyage* de Humboldt et Bonpland<sup>338</sup>. D'autre part, les idées sur l'apparence physique des Indiens développées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, semblent influencer particulièrement les voyageurs. La physiognomonie, considérée comme une véritable science, commence à être mieux connue en France depuis la traduction des thèses de Johan Kaspar Lavater et la parution de son *Art de connaître les hommes par la physionomie* (1820)<sup>339</sup>. Le lien entre le corps et l'esprit cher aux grecs est repris dans une méthode qui se concentre désormais sur les gestes et les traits du visage. Au tournant du siècle, des revues réputées, telle les *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris* valident ces théories qui prônent la distinction intellectuelle et morale entre les ethnies<sup>340</sup>. Les voyageurs de l'Amérique équinoxiale semblent accorder une importance similaire à la description physique des amérindiens. Cherchent-ils pour autant à découvrir les sentiments cachés des peuples exotiques ? Leurs perceptions des corps indigènes ne semblent pas indépendantes de leur vision des comportements. En mettant en relation les traits physiques avec la personnalité des individus, les descriptions anatomiques et les portraits picturaux des Amérindiens prennent une toute autre ampleur et tendent à confirmer : « c'est par l'extérieur que nous jugeons de l'intérieur »<sup>341</sup>.

Des voyageurs moins connus du grand public, participent également à cette interpénétration des idées. Dans la question de la transmission des stéréotypes concernant les attributs physiques et moraux des hommes et des femmes sud-américains, les textes de Gaspard Théodore Mollien et d'Alcide d'Orbigny semblent avoir été décisifs. Le « trouble dans le genre » étant particulièrement net chez eux, c'est

<sup>338</sup> Voir A. de Humboldt, *L'Atlas Pittoresque, Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, 1810, ouvrage illustré qui comporte 69 estampes, et *Voyage de Humboldt et Bonpland, Relation Historique*, vol. I (1814), vol. II (1819) et vol. III (1825).

<sup>339</sup> Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, paraissent des ouvrages traitant de la physiognomonie. Les thèses du criminologue italien Cesare Lombroso parues à Paris en 1887 dans *l'Homme Criminel*, démontrent la continuité de ces théories prônant un racisme scientifique. Voir A-M. Drouin-Hans, « La physiognomonie des Anthropologues, Art divinatoire ou discipline légitime », dans *Les Politiques de l'Anthropologie, Discours et pratiques*, direction Blanckaert, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 29-53.

<sup>340</sup> En 1867, Charles Letourneau publie un article favorable aux thèses du peintre Jean B. Delestre, défenseur de la physiognomonie dans l'art, dans les *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*. A-M. Drouin-Hans, « La physiognomonie », *op. cit.* p. 32.

<sup>341</sup> G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie*, (traduction de Jaques L. Moreau de la Sarthe), vol. VII, VIII<sup>e</sup> étude, Paris, Depelafoi, 1820, p. 6. L'influence de la physiognomonie et de la phrénologie dans les arts visuels en France, au XIX<sup>e</sup> siècle, est traité dans, L. Baridon et M. Guéron, *Corps et Arts, Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

à partir de leurs écrits, qui datent de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que se poursuivent nos analyses<sup>342</sup>. Nous examinons dans un premier temps les textes qui dévoilent les ambiguïtés et les contradictions véhiculées par ces auteurs à propos du physique des Amérindiens pour ensuite démontrer à quel point le corps et l'esprit restent liées dans la vision classique de ces voyageurs. Il s'agit de constater la corrélation existante entre les descriptions anatomiques qui soulignent l'altérité « efféminée » de l'Indien et l'évocation d'une personnalité dégénérée qui s'oppose aux valeurs masculines des voyageurs et à l'ordre traditionnel du couple<sup>343</sup>. Dans cette logique de dévalorisation physique et morale de l'homme indigène les portraits de femmes porteuses jouent un rôle déterminant.

### *1. Les voyageurs face aux indigènes : l'altérité au filtre du regard occidental*

Au milieu de ce spectacle, qui me rappelait l'Europe, mon attention était distraite par des longues files de mulets et de bœufs chargés de grains, de charbon, et de sacs de pommes ; d'autres venant de Guaduas, apportaient des oranges et des fruits des tropiques. Les hommes qui les conduisaient avaient un air sauvage qui contrastait un peu avec la physionomie européenne que j'avais trouvé au pays ; je me serais même cru transplanté sur le plateau de la Tartarie, en voyant ces Indiens presque tout nus et dont la figure offre beaucoup de traits de ressemblance avec les habitants de l'Asie orientale<sup>344</sup>.

Ce bref passage de Gaspard Théodore Mollien est un exemple de portrait rapide et superficiel des Indiens des hauts plateaux de Bogotá. Ce texte publié en 1824 dans le *Voyage dans la Republica de Colombia*, retient d'autant plus l'attention qu'il contient les premières impressions du voyageur face aux habitants de la région de Bogotá. Il décrit d'abord le transport des marchandises entre la ville de moyenne altitude, Guaduas, et Bogotá, la capitale située plus haut sur les montagnes andines. Les files de

<sup>342</sup> Expression extraite du titre de l'ouvrage de J. Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2005-2006.

<sup>343</sup> Terme utilisé par Alcide d'Orbigny dans, *L'Homme Américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux* Paris, 1839. P. 134.

<sup>344</sup> G. Mollien, *Voyage, op.cit.*, vol. I, p. 74-75.

mulets et de bœufs chargés des marchandises agricoles cités par Mollien participent à un échange qui existe depuis des millénaires, entre les productions des terres les plus fertiles, appelées *templadas* et situées autour de Guaduas, et celles des terres plus froides où se trouvait le grand marché de Bogotá<sup>345</sup>. Gaspard Mollien doit certainement se rappeler de la ville de Guaduas, étape incontournable pour tout voyageur qui entreprend le chemin pénible du Rio Magdalena pour arriver à Bogotá. Cette description est sensée ensuite transmettre aux lecteurs une idée visuelle des Indiens présents dans ces contrées. Cependant, aucune allusion précise n'est faite ni sur leur physique, ni même sur leur tenues. L'auteur ne trouve d'autre attribut pour évoquer l'aspect de ces habitants que l'air sauvage et l'assimilation au physique des Tartares d'Asie. Cette comparaison imparfaite et plutôt évanescence rappelle la perception traditionnellement ambiguë des voyageurs à l'égard des physionomies amérindiennes. La vision d'Américo Vespucci coïncide d'ailleurs avec celle de Gaspard Mollien, puisqu'il considérait aussi que « leur aspect n'est pas très beau, parce qu'ils ont le visage large de type tartare »<sup>346</sup>. Est-ce la vision des voyageurs du XVI<sup>e</sup> siècle qui influence toujours le regard du voyageur ? Probablement. Les traits des peuples asiatiques et mongols sont souvent cités dans le débat qui passionne alors les scientifiques sur le nombre des races et sur l'origine de l'homme américain<sup>347</sup>. Par ailleurs, l'unique tribu indigène citée avec son nom, un peu plus loin dans le récit, concerne les Moscas, dont la véritable orthographe est Muisca. Mais elle est mentionnée de manière secondaire par rapport aux chutes du Tequendama, une des

---

<sup>345</sup> Les *tierras templadas* ou terres tempérées se trouvent entre 1000 et 2000 mètres d'altitude. Ce sont les terres les plus productives pour la culture du café. Entre 2000 et 3000 mètres d'altitude se trouvent les terres froides de Bogotá où prédomine la culture des pommes de terre et autres légumes.

<sup>346</sup> Citation extraite de B. Bucher, *La sauvage*, op.cit. P. 39.

<sup>347</sup> Les Mongols, peuple voisin des Tartares, animent le débat scientifique sur le nombre des races existantes sur terre et sur l'origine de l'homme américain. Humboldt fait partie des scientifiques qui expliquent l'origine asiatique de l'homme américain à travers des migrations transcontinentales. Il souligne le caractère mongoloïde des Amérindiens mais sans les considérer un rameau de la race asiatique. Voir C. Minguet, *Alexandre de Humboldt, Historien et Géographe de l'Amérique espagnole*, Paris, La Découverte, 1997. p. 205. Cuvier ne reconnaît pas la race mongole parmi les trois races primordialement distinctes, « la race blanche ou caucasique, la race nègre ou éthiopique, et la race rouge ou américaine », voir Victor Audouin et Henri Milne-Edwards, *Annales des sciences naturelles*, Paris, Crochard & Cie, vol. X, 1838, p. 363. Plus tard, ce sont les formes du crâne et du bassin qui deviennent des indices pour distinguer les différentes races. Weber, fait partie des anatomistes qui considère les Mongols comme faisant partie des quatre races avec les Américains, les Malais et les Ethiopiens, dans son étude, *La Doctrine des formes primitives du crâne et du bassin humain relativement aux races* (1830). Alors que G. Vrolik, identifie dans ses *Considérations sur la diversité des bassins de différentes races humaines* (1826), quatre types de bassins, ceux de l'Européen, « du nègre, du javanais et du boschimane ». Voir Pruner-Bey « Étude sur le bassin considéré dans les différentes races humaines », dans, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. V, 1864, p. 902-924.

merveilles « savamment décrites par M. de Humboldt »<sup>348</sup>. Tel est en somme le regard posé par Gaspard Mollien, qui ne laisse pas transparaître une recherche de connaissances plus approfondies sur ces groupes ethniques de la plaine de Bogotá.

Ce portrait superficiel des habitants des faubourgs de Bogotá démontre également une absence de synergie entre l'écrivain et le dessinateur. Alors que la lithographie, *Indiens de la plaine de Bogotá* (Figure 47) de François Roulin apparaît à côté de cette description de Gaspard Mollien, plusieurs éléments apparaissent contradictoires. Le désaccord apparaît d'abord sur la tenue des indigènes que l'auteur décrit « presque tout nus » et que François Roulin dessine complètement habillés et même sur-enveloppés de ponchos. L'opposition texte/image est palpable également par rapport à l'action représentée. L'auteur attribue aux mulets et aux bœufs la charge des marchandises alors que François Roulin préfère transférer le poids du fardeau, en l'occurrence de l'enfant, uniquement sur la femme. Il s'agit donc de deux réalités distinctes, celle qui est transcrite picturalement par François Roulin et celle écrite par Gaspard Mollien. Comment expliquer cette opposition de vues si courante dans les récits de voyages ? Dans ce cas précis, l'autonomie des artistes voyageurs comme François Roulin explique l'écart de vision. D'autant plus que ce dernier a sans doute réalisé sa version des Indiens muisca sans avoir de commande préalable, tout comme il semble vendre ses dessins sans se soucier des thèmes précis à illustrer. Le fait qu'il se déplace en dehors des villes pour dessiner les indigènes *in situ*, est déjà exceptionnel pour l'époque<sup>349</sup>. Cette liberté d'action s'explique aussi par le statut d'expatrié de François Roulin ; en tant que dessinateur habile en Grande Colombie, il devait être perçu comme une sorte de perle rare. Ainsi, le langage iconographique de François Roulin apparaît plus sincère et réussit à transmettre une quantité d'informations supérieures à la description littéraire de Gaspard Mollien. Ce décalage du regard se poursuit sur des sujets moins perceptibles au premier abord.

Si l'on continue la lecture du *Voyage dans la République de Colombia*, jusqu'au deuxième volume, nous trouvons une description de Gaspard Mollien sur la société de Cuenca en Équateur qui dévoile certaines divergences entre ces deux compatriotes, malgré une importante osmose idéologique :

---

<sup>348</sup> *Toquendama*, correspond à l'orthographe de Gaspard Mollien des chutes que Humboldt a rendu célèbres. Lors de son expédition à ce site touristique, l'auteur cite brièvement l'histoire des Indiens muisca avant la Conquête espagnole. Voir G. Mollien, *Voyage, op.cit.*, vol. I, p. 76.

<sup>349</sup> M. Combes, *Pauvre, op.cit.*



La société de Cuenca se compose de trois classes : la noblesse, qui passe la vie dans l'oisiveté ; la bourgeoisie, qui s'adonne au commerce ; le peuple, qui s'occupe des plus rudes travaux, car les curés et les chefs l'accablent (je parle des Indiens) sous les fardeaux les plus pénibles <sup>350</sup>.

La vision d'une société grande-colombienne où les Indiens subissent une exploitation quotidienne est partagée entre Gaspard Mollien et François Roulin. Plus loin dans le texte, Gaspard Mollien retranscrit encore l'asservissement des indigènes par la manière dont ils s'adressent aux hommes blancs en disant toujours « mon maître »<sup>351</sup>. François Roulin, lui, peint les vêtements miséreux des indigènes, incarnant les « rudes travaux » et « les fardeaux les plus pénibles » décrits par le chroniqueur<sup>352</sup>. L'illustration des indigènes porteuses à côté des hommes dépourvus de fardeaux, signale en outre, l'injustice exercée par le compagnon. En effet, bien que François Roulin et Gaspar Mollien soient conscients de la condition indigène, leur regard diffère fondamentalement, notamment quand il s'agit de signaler les coupables. Si le bourreau se trouve au sein du couple indigène pour François Roulin, Gaspard Mollien dénonce un système politique qui favorise l'homme blanc et les représentants de l'Église. La différence de regard entre ces deux voyageurs concerne donc l'angle d'approche.

Les témoignages imprécis sur la culture des indigènes s'accompagnent de descriptions encore ambigües sur leurs caractéristiques physiques et sexuelles. Bien que certains traits physiques et vestimentaires aident à déterminer le genre des habitants, les descriptions des voyageurs introduisent davantage de confusions. Le malaise avoué face à l'altérité culturelle surgit même chez les voyageurs scientifiques dont la culture se voulait plus solide. Alcide d'Orbigny fait partie des premiers scientifiques confirmés qui côtoient de près les tribus indigènes. Il est un des auteurs du *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques* (1836) et notamment de la partie sur la Grande Colombie dont l'aspect fictif a été expliqué plus haut. N'ayant jamais touché le sol de ce territoire, puisque son véritable périple se déroule dans les pays du cône sud, le récit d'Alcide d'Orbigny constitue le meilleur exemple d'intertextualité pratiquée

---

<sup>350</sup> G. Mollien, *Voyage dans la République de Colombia en 1823*, 1825, p. 92.

<sup>351</sup> Un autre exemple de soumission indigène apparaît un demi siècle plus tard, lorsque Édouard André croise les porteuses de Mocoa, qui ne s'éloignent qu'en baissant les doigts du père Lazo. Le ton anticlérical y est également de mise. Voir É. André, « L'Amérique », op.cit., 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 331 et G. Mollien, *Voyage*, op.cit., p.114.

<sup>352</sup> Ibidem.

entre auteurs scientifiques sur l'Amérique équatoriale<sup>353</sup>. Alcide d'Orbigny signe plusieurs ouvrages mais son *Voyage dans l'Amérique Méridionale* (1835-1846) reste le plus volumineux<sup>354</sup>. Il concerne son long périple entre l'Argentine, le Brésil, le Chili, le Pérou et la Bolivie, qui comporte onze volumes et sept tomes sur ces pays récemment indépendants. Le premier tome qui inclut quelques images de plantes, apparaît dès 1835 en France. C'est seulement après le succès de ce dernier que l'auteur accepte d'écrire le controversé *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*. Dans cet ouvrage où il traite de la Grande Colombie, les choix éditoriaux semblent guidés par une visée commerciale. Afin de plaire aux lecteurs, les sujets purement scientifiques sont remplacés par des thèmes plus légers. De même, une place prépondérante est allouée aux mœurs des habitants, dont un nombre important d'estampes illustrent des indigènes dénudés. C'est le cas des chapitres sur la Grande Colombie qui comportent à eux seuls vingt-cinq dessins de Louis-Auguste de Sainson, calqués des aquarelles de François Roulin<sup>355</sup>. Cet ouvrage qui se veut exhaustif marque également l'importance croissante du langage visuel dans les récits de voyages. En effet, l'appel croissant au pouvoir évocateur des images cohabite avec l'objectif de moins en moins scientifique du récit.

L'expédition d'Alcide d'Orbigny débute en 1826, grâce à un important financement du Muséum. Elle s'achève en 1834, lorsque la maladie le fait revenir en France<sup>356</sup>. Son voyage devait combler les aspirations d'un jeune scientifique passionné, à savoir : accroître les collections naturalistes et le savoir de la France. Quand il arrive au Brésil, Alcide d'Orbigny n'a que 24 ans et un baromètre offert par Humboldt dans ses malles. Comme tant de voyageurs de son temps, il doit poursuivre sa mission au milieu de guerres d'indépendance. À Montevideo, le cadeau insolite de son mentor le mène droit en prison. Comme plusieurs de ses compatriotes, il y reste enfermé quelques jours

<sup>353</sup> De son vivant Alcide d'Orbigny explique ce malentendu par l'omission de l'éditeur des explications sur l'origine des sources. Voir F. Legré-Zaïdine, *Voyage, op.cit.*, p. 85-95.

<sup>354</sup> A. d'Orbigny, *Voyage dans l'Amérique Méridional (le Brésil, la République orientale de l'Uruguay, la République argentine, la Patagonie, la République du Chili, la république de Bolivia, la République du Pérou). Exécuté pendant 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1835-1847*. Vingt ans s'écoulent entre le début de la rédaction (1826) et l'impression des derniers tomes du *Voyage* (1846). Alors que le ministre d'instruction publique français, Guizot, promue l'œuvre d'Alcide d'Orbigny, l'éditeur Pitois-Levrault demande des garanties financières que le roi Louis Philippe finit par octroyer.

<sup>355</sup> Sur un total de 568 pages, 68 sont consacrées à la description de la Colombie, du Venezuela et de l'Équateur. Il s'agit des chapitres XI, jusqu'au XIX, (pages 48-113). Le succès de cette publication donne lieu à un second récit de 615 pages avec des voyages en Amérique du Nord et au Mexique, intitulé : *Voyage dans les deux Amériques augmenté de renseignements exacts jusqu'en 1853 sur les différents Etats du nouveau monde*. Il connaît deux autres éditions parisiennes (1853 et 1867), publiées par l'éditeur Furnes et Cie.

<sup>356</sup> Le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris octroie à Alcide d'Orbigny le plus haut crédit de son histoire : 6000 francs. Tandis que les navires de la Marine française le transportent gratuitement, le Duc de Rivoli se fait mécène pendant 4 ans avec une aide de 3000 francs par an. Voir F. Legré-Zaïdine, *Voyage en Alcidie*, 1977 et O. Baulny, *Le voyage dans l'Amérique méridional d'Alcide d'Orbigny*, 1964.

accusé d'espionnage avant de pouvoir continuer son voyage en Patagonie. Dans cette région excentrée, il tient à confirmer l'inexistence des géants patagons avant de séjourner au Chili. Puis, le gouvernement de la Bolivie fait appel à lui. Depuis son indépendance en 1825, ce pays a besoin de géographes et de scientifiques pour répertorier les richesses naturelles et surtout, établir les frontières du pays. Alcide d'Orbigny participe au développement scientifique de la Bolivie mais à partir des terres les plus lointaines et les plus difficiles d'accès : les réductions de Santa Cruz. Ces anciennes missions jésuites et franciscaines, qui se trouvent dans des zones frontalières floues avec le Pérou et le Paraguay, restent coupées de la civilisation. C'est dans ce refuge des ethnies nomades qu'Alcide d'Orbigny vit avec les Indiens guarani pendant trois ans et apprend leur langue.

En 1839, Alcide d'Orbigny retourne aux sujets sérieux avec *L'Homme Américain*<sup>357</sup>. Il s'agit de deux petits volumes qui connaissent un grand succès à l'époque. Cette étude dédiée à Humboldt, se veut ethnologique avant l'heure et traite des questions linguistiques, sociologiques et aussi anatomiques. *L'Homme Américain* révèle l'intérêt de l'auteur pour les caractéristiques physiques des indigènes et notamment celles permettant d'identifier l'appartenance sexuelle. Ses observations cherchent à répondre à la fameuse question sur le nombre de « races » dont plusieurs scientifiques français, parmi les quels Cuvier, débâtent âprement<sup>358</sup>. L'objectif d'Alcide d'Orbigny est précisément de vérifier si les Amérindiens appartiennent tous à une même souche ou bien à plusieurs. Mais à une époque où les scientifiques ne connaissent pas l'existence des gènes et leur invariabilité parmi les ethnies, l'auteur ne peut baser sa théorie raciale que sur l'appréciation visuelle des traits physiques apparents. Le jeune scientifique entreprend ainsi une vaste étude qui entend démentir d'abord l'inexistence de la barbe chez l'Indien, qu'il trouve « constamment droite et non frisée »<sup>359</sup>. Il signale aussi l'absence d'obésité chez les indigènes, tantôt « sur les plateaux élevés », tantôt dans « les plaines méridionales »<sup>360</sup>. Il récusé enfin l'exagération de la taille, soit colossale, soit exceptionnellement petite, associée traditionnellement aux peuples américains. Il joint comme preuve contraire une étude statistique avec prise de mesures qu'il affirme avoir réalisée auprès de quarante nations indigènes avec le résultat indiscutable : « d'1

<sup>357</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme Américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux*, 1839.

<sup>358</sup> On se réfère aux classifications raciales connues, dont celle de Cuvier, *Règne Animal* (1829) et celle de Garnot (1837), mais aussi celle plus ancienne de Felix de Azara (1809) et d'Antonio de Ulloa (1784).

<sup>359</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>360</sup> Ibidem.

mètre, 600 millimètres » comme « taille moyenne générale »<sup>361</sup>. C'est au cœur de ces considérations scientifiques, qui cherchent à démontrer le caractère infondé des stéréotypes sur l'homme américain, que l'on retrouve d'autres généralisations concernant, cette fois-ci, les apparences sexuées des indigènes. C'est ici qu'Alcide d'Orbigny affirme sans tabous : « un autre aspect particulier aux nations américaines est l'air mâle ou efféminé des hommes » et il poursuit :

Nous avons trouvé le caractère mâle très prononcé chez les Péruviens, chez les Pampéens, un peu moins chez les Moxéens ; tandis que les Chiquitéens, les Antisiens, les Auracaniens (ces derniers pourtant si belliqueux) et les Brasilio-Guaraniens ont toujours les traits efféminés ; à tel point que, parmi les Mocéténiens et les Auracanos, il est très difficile de reconnaître le sexe aux traits, et que nous serions souvent restés dans l'indécision, si le costume n'avait pas levé nos doutes<sup>362</sup>.

2. « Chez presque toutes les nations, dans le jeune âge, les hommes ressemblent aux femmes »<sup>363</sup>

Les peuples indigènes cités par Alcide d'Orbigny font partie des ethnies qu'il rencontre en Bolivie, en Argentine et au Chili, lors de ses expéditions dans ces territoires. Si cette énumération paraît confuse cela tient au fait que certains noms se retrouvent deux fois dans la liste ou bien avec une légère modification étymologique. C'est ainsi que les Moxéens sont les mêmes Indiens que les Mocéténiens, ceux qui habitaient la province de Moxos, dans le Nord-est de la Bolivie. Les Indiens chiquitéens sont aussi considérés des Brasilio-Guaraniens, puisqu'ils habitent la même région géographique, autour de Santa Cruz. Alors que les Auracaniens ou les Auracanos sont des noms espagnols pour les Indiens mapuches, peuple réputé d'excellents cavaliers et parlant la même langue<sup>364</sup>. Le caractère « si belliqueux » auquel se réfère l'auteur, invoque justement

---

<sup>361</sup> Ibidem.

<sup>362</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme Américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux*, 1839, p. 134.

<sup>363</sup> Ibidem.

<sup>364</sup> Une des origines du mot *araucano*, semble provenir du mot quechua *awqua* qui veut dire « sauvage » et « insoumis ». Ennemis des Incas, les Mapuches, se sont aussi opposés aux Espagnols pendant un long conflit appelé la *Guerra de Aruaco* (1536-1818). La résistance de ce peuple est poétisée dans l'épopée *L'Auracana*, réalisée par le conquistador Alonso de Ercilla y Cuñiga, en 1568.

ces guerriers qui avaient fait reculer les Espagnols du temps de la Conquête. Ces cavaliers habiles habitaient le centre du Chili avant d'être forcés à se déplacer en Argentine. En ce qui concerne les Péruviens et Pampéens, les seuls Indiens ayant un « caractère mâle très prononcé », selon le voyageur, ils regroupent plusieurs ethnies d'Indiens qu'Alcide d'Orbigny avait connus, les premiers au Pérou et les seconds dans la Pampa argentine<sup>365</sup>. Or, si l'on suit la classification des ethnies du cône sud réalisée par le scientifique dans *L'Homme Américain*, ce texte est un peu plus complexe qu'il n'en a l'air. Effectivement, l'auteur sépare les Indiens en deux grandes races : l'Ando-péruvienne et la Pampéenne. Puis il réalise une subdivision en rameaux : les Péruviens, les Antisiens et les Auracaniens appartiennent aux Ando-péruviens alors que les Pampéens, les Chiquitéens et les Moxéens appartiennent à la seconde grande race<sup>366</sup>. Seules les Brasilio-Guaraniens restent à part, sans qu'il trouve de lien avec une race précise. Cette classification du naturaliste va jusqu'aux tribus dont les membres partagent la même langue, tels les Guaraniens ou Guarayos, dont il connaît le dialecte. Cette étude reflète surtout le souhait d'organiser un domaine où les connaissances étaient encore floues. Il a servi plus tard de base de départ aux analyses des ethnologues et anthropologues, même si certaines catégories résultent arbitraires aujourd'hui<sup>367</sup>. Ce classement nous aide enfin à clarifier le concept de masculinité qui, selon Alcide d'Orbigny, dépend des attitudes et des caractéristiques physiques, puisque les Indiens les plus masculins, les Péruviens et les Pampéens, remontent aux deux grandes races distinguées par lui même. Le « caractère mâle » ou bien « l'air efféminé » des uns et des autres, ne dépend donc pas d'une appartenance « raciale » commune.<sup>368</sup>

Quant aux caractéristiques qui déterminent le « caractère mâle » proprement dit, elles restent plus difficiles à cerner, selon le scientifique<sup>369</sup>. Certes, Alcide d'Orbigny s'appuie sur des considérations physiologiques et notamment la description des « traits »<sup>370</sup>. Mais il faut se rapporter à d'autres sections de *L'Homme Américain* pour retrouver les critères précis qui rendent les Indiens plus ou moins « mâles »<sup>371</sup>. La

---

<sup>365</sup> Ibidem.

<sup>366</sup> P. Navarro de Flórida, « La Patagonia en la clasificación del hombre: el desencantamiento de los "patagones" y su aporte a la historia de la Antropología », *Revista Española de Antropología Americana*, 2005, t. 35, p. 169-189.

<sup>367</sup> C'est le cas de la nation indigène *Fuegina* et le lien démantelé avec les *Auracanos*. Voir O. Navarro Flórida, « La Patagonia », *op. cit.*, p. 177.

<sup>368</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme*, *op. cit.*, vol. I., p. 134.

<sup>369</sup> Ibidem.

<sup>370</sup> Ibidem.

<sup>371</sup> Ibidem.

taille, par exemple, qui est nettement plus petite chez les Indiens, semble faire partie des caractéristiques déterminantes pour le voyageur. Le faible écart de tailles entre les hommes et les femmes indigènes entame aussi la masculinité des hommes. Pour consolider sa théorie, l'auteur scientifique souligne le plus grand écart physique constaté chez les couples européens et en déduit qu'il est dû au fait qu'en « Europe, les femmes exercent beaucoup moins que les hommes leurs forces physiques »<sup>372</sup>. En d'autres termes, c'est la taille qui donne une allure plus forte aux femmes indigènes et qui porte préjudice à la virilité de leur conjoint. L'aspect de la peau prend aussi une place importante dans ses analyses. Alors qu'Alcide d'Orbigny affirme « n'avoir jamais rencontré un seul Américain cuivré », il surprend quand il décrit « l'extrême finesse » de la peau des indigènes<sup>373</sup>. Il avoue même avoir été « frappé » par la chair de ces habitants des régions chaudes qui vont « presque nus » et n'hésite pas à qualifier leur peau de « lisse, polie, brillante même, aussi douce que du satin »<sup>374</sup>. Du même ordre que la petite taille, la finesse de peau est une caractéristique considérée comme « féminine » et qui est transposée sur les caractéristiques physiques de l'homme indien. C'est donc la détention des qualités physiques considérées féminines qui rendent l'indigène si efféminé.

Pour terminer, il convient de souligner le fait que les voyageurs comme Alcide d'Orbigny sont tous jeunes et par conséquent, davantage attirés par les personnes de leur même âge. Leurs descriptions se concentrent donc sur la jeunesse rencontrée en Amérique du sud, alors que les personnes âgées comme les enfants semblent rester en dehors de leurs champs de vu. La confusion de genre est donc probablement accentuée en raison de l'androgynie naturelle des très jeunes filles, particularité qui est citée par le scientifique : « chez presque toutes les nations, dans le jeune âge »<sup>375</sup>. C'est ce qui semble reconnaître le voyageur quand il conclut par ailleurs que « les hommes ressemblent aux femmes »<sup>376</sup>. Ce passage décrit en effet des groupes de jeunes préadolescents qu'Alcide d'Orbigny aperçoit nus et dont les caractéristiques sexuelles, ne sont pas encore pleinement développées. Ce fait a dû d'autant plus marquer son esprit que parmi ces jeunes femmes indigènes il y avait plusieurs qui étaient déjà mariées. À Chiquitos et à Moxos « l'on marie beaucoup d'individus des deux sexes

---

<sup>372</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme, op. cit.*, vol. I., p. 106.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>374</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>375</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme, op. cit.* vol. I., p. 47.

<sup>376</sup> Ibidem.

bien avant qu'ils soient aptes à la reproduction »<sup>377</sup>. Ainsi, la jeunesse et le caractère androgyne des femmes indigènes accentuent, par manque de contraste, la petitesse et l'absence de pilosité des jeunes Indiens « mâles », renforçant aux yeux du voyageur leur air « efféminé »<sup>378</sup>.

Cette perception relative de la virilité indigène est parfois perceptible dans les représentations des couples exotiques, tel que nous l'avons vu chez François Roulin et chez Édouard Riou. Pour les artistes et les chroniqueurs, le degré de masculinité des indigènes est un critère qui reste dépendant de la contrepartie féminine et de leur vision occidentale du couple. C'est pourquoi, dans une logique inverse, une allure féminine robuste ou des caractéristiques physiques évoquant la force chez la femme indigène, pénalisent la virilité de son compagnon. Cette vision ethnocentriste qui a certainement des répercussions dans le milieu de voyageurs scientifiques, reflète aussi l'idée de supériorité « raciale » qui domine dans les mentalités du siècle. Bien que les Indiens répertoriés par Alcide d'Orbigny ne fassent pas partie des ethnies présentes alors en Grande Colombie, leur proximité avec les régions colombiennes, ainsi que le succès de *L'Homme Américain*, laissent supposer un rayonnement important de ces considérations et l'amalgame possible avec l'ensemble d'Indiens habitant le subcontinent. D'autant plus que la crédibilité d'Alcide d'Orbigny est alors incontestable. En 1839, en effet, rares sont les voyageurs européens qui peuvent se vanter d'avoir cohabité un mois et demi avec les Indiens et d'avoir réussi à maîtriser une de leurs langues.

Ces visions sur l'altérité physique des Amérindiens sont partagées par plusieurs voyageurs. Les textes suivants montrent à quel point les commentaires d'Alcide d'Orbigny semblent dominer la pensée d'autres explorateurs, qu'ils soient scientifiques ou non.

---

<sup>377</sup> Ibidem.

<sup>378</sup> Ibidem.

### 3. Relations entre les sexes et incertitudes du genre

L'équivoque du genre chez les femmes et les hommes sud-américains dans les récits de voyage provient de la confluence de plusieurs regards. Ceux qui concernent l'aspect physique extérieur indigène, apparaissent à travers les descriptions des anatomies et des vêtements. Mais les comportements sont également en jeu dans l'iconographie comme dans les appréciations morales des narrateurs. Il est d'ailleurs intéressant de noter, tant sur le plan pictural que discursif, la curiosité envers la conduite des porteuses. Est-ce la relative singularité de leur activité, par rapport aux femmes créoles et européennes, qui attire l'attention des voyageurs et notamment sur leur comportement et rôle dans le couple? L'attitude courageuse de la femme porteuse ainsi que sa présence constante dans un espace public partagé avec les hommes, constitue déjà une mise en scène masculine. Mais quand il s'agit de décrire les attitudes corporelles, les discours des chroniqueurs sont plutôt ambigus. Depuis Humboldt, la chasse est l'activité qui révèle le mieux l'inversion des rôles sexués dans le couple indigène. L'analyse du texte écrit par Alcide d'Orbigny, qui reprend la vision de Humboldt sur la répartition inéquitable des tâches dans le couple chayma, permet de prendre la mesure des répercussions :

Le plus fort du travail pèse sur les femmes. Quand le couple revient des champs le soir, l'homme ne porte que son machete, qui lui sert à frayer le chemin à travers les broussailles ; mais la femme succombe sous la charge des bananes ou d'autres fruits. Souvent même elle est obligée de porter deux ou trois enfans, tant sur ses bras que sur ses épaules<sup>379</sup>.

C'est au Venezuela, lors du retour en barque de Cariaco, vers la ville de Cumanà, qu'Alcide d'Orbigny est sensé avoir croisé ces Indiens chaymas<sup>380</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si l'on retrouve vingt-deux ans plutôt, chez Humboldt, exactement la même version du retour des champs ou de la chasse des Indiens chaymas. Le texte de Humboldt, que nous avons vu au début de ce chapitre, constitue une des premières descriptions de femme porteuse. Sa description influence non seulement Alcide

---

<sup>379</sup> A. d'Orbigny, *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*, Paris, L. Tenré et Henry Dupuy, 1836, p. 59.

<sup>380</sup> Selon certains auteurs les Indiens Chaymas font partie des tribus Caraïbes-arawak. Voir, Buenaventura de Carrocera, *Lingüística Indígena Venezolana y los Misioneros Capuchinos*, Caracas, Universidad Católica Andres Bello, 1981, p. 13-17.



d'Orbigny mais toute une génération de voyageurs scientifiques. Or, quand Alexandre de Humboldt dépeint l'Indien chayma portant le machete à côté de sa femme, courbée sous les fardeaux, il est aussi le premier à souligner l'inégalité des rôles qu'il perçoit dans le couple indigène. Dans le premier tome de sa *Relation Historique* il affirme : « l'état des femmes est chez les Chaymas, comme chez tous les peuples à demi barbares, un état de privations et de souffrances ». Cette attitude aperçue comme insensible du conjoint s'oppose à l'idéal de masculinité courtoise et bourgeoise de l'époque<sup>381</sup>. D'après l'article 213 du Code Napoléon, « l'homme doit protection à sa femme ; elle lui doit obéissance ». Seulement chez les Chaymas, les femmes semblent obéir sans aucune contrepartie de retour. Cette loi de 1804 est intéressante car elle renferme les qualités morales que l'on attend du mari bourgeois en France : il doit être courageux et brave afin de garder l'autorité sur sa femme mais aussi se montrer compatissant et juste envers elle<sup>382</sup>. Tout le contraire de la description de la chasse des Indiens chaymas, qui montre un comportement masculin égoïste et poltron. Les dessins des couples indigènes réalisés une décennie plus tard par François Roulin, coïncident avec cette vision dévalorisante de l'Indien. Pour Humboldt et Orbigny, le premier exploiteur de la femme indigène est donc son conjoint. Ce déséquilibre qui résulte aux yeux des Européens d'une exploitation de la femme au sein du couple, est décrit, une fois de plus par le docteur Saffray. Arrivant en Colombie un demi-siècle après Humboldt, le voyageur évoque des comportements similaires chez les Indiens chocoanos, un peuple qui habite le nord-ouest de la Colombie<sup>383</sup>.

En voyage, à la chasse, à la pêche, toutes fois qu'il faut s'exposer pendant longtemps aux rayons du soleil et aux piqures des insectes, hommes et femmes se peignent en rouge avec du rocou broyé dans l'huile de palme. Ce sont les femmes qui procèdent à la toilette des hommes. En marche, ce sont elles qui portent les fardeaux ; à la maison ou au bivouac, ce sont elles qui préparent les aliments<sup>384</sup>.

<sup>381</sup> A. de Humboldt, *Relation Historique*, op. cit., 1814, vol. I, p. 473.

<sup>382</sup> On se réfère aux nouvelles valeurs et normes de la société moderne qui constituent l'idéal masculin de cette époque. L'homme sensible et romantique, dont Alexandre de Humboldt est un illustre représentant, exprime cette nouvelle expression de la masculinité moderne. Voir G. Mosse, *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, Paris, Éditions Abbeville, 1997.

<sup>383</sup> Le *Voyage à la Nouvelle Grenade* est écrit en 1869 mais n'est publié à Paris qu'en 1872 et 1873, dans la revue *Le tour du Monde*. Le passage sur les Indiens chocoanos paraît dans la livraison du 1<sup>er</sup> semestre, 1873.

<sup>384</sup> C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade », op.cit., 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p.118.

Dans son *Voyage à la Nouvelle Grenade*, Charles Saffray se montre surpris par le comportement du couple indigène. À l'instar des préoccupations féministes les plus actuelles, le voyageur scientifique s'intéresse aux activités domestiques qui incombent les femmes indiennes. Se projette-t-il dans le futur foyer qu'il souhaite fonder? Ou bien, cherche-t-il à valoriser l'attitude des maris occidentaux, qu'il considère plus sensible et équitable envers les femmes? Difficile de savoir ce que pensent ces jeunes voyageurs célibataires. Il n'empêche que le texte de Charles Saffray donne une plus forte impression de vérité que celui d'Alcide d'Orbigny. Comme le fait remarquer l'écrivain Alvaro Mutis, c'est le mélange de savoir scientifique et de curiosité mondaine qui rend l'écriture du voyageur intéressante<sup>385</sup>. Quand le docteur Saffray cite l'usage par les Indiens chocoanos du fruit rouge, *le rocou*, comme crème solaire et anti moustiques naturel, c'est parce qu'il s'intéresse réellement aux usages locaux de cette plante. De même, s'il se focalise sur la participation de l'Indienne aux activités de chasse et de cuisine, c'est sans doute parce que ces questions intimes le préoccupent aussi. Quant à la vision de Charles Saffray sur la condition de la femme indigène, elle semble inspirée d'une analyse d'Alcide d'Orbigny sur la femme amérindienne. Paru dans *L'Homme Américain* en 1839, ce texte essaie de démontrer le lien conditionnel, aussi évoqué par Humboldt, entre le degré de civilisation des hommes et la condition plus ou moins douce qu'ils réservent à leurs femmes :

La condition respective de deux sexes dépend toujours du degré de la civilisation : celle de la femme sera d'autant plus douce chez tel ou tel peuple qu'il aura fait de progrès. Chez une nation civilisée, on l'entoure de tous les égards, de tous les managements dus à la faiblesse de son sexe ; les hommes se vouent aux travaux les plus pénibles, pour les épargner à leurs campagnes. Chez un peuple sauvage, quel contraste ! L'homme se regarde, pour ainsi dire, comme une nature différente ; il se croirait déshonoré, s'il faisait autre chose que chasser et pêcher. Dans les courses lointaines, il marche portant seulement son arc, ses flèches, tandis que la femme se charge des bagages, de ses enfants, des vivres ; et encore quand on s'arrête,

---

<sup>385</sup> Le *Voyage* de Charles Saffray est parmi les récits de voyages préférés de l'écrivain colombien Alvaro Mutis. Voir Préface dans Charles Saffray, *Voyage à la Nouvelle Grenade. Un voyageur Français découvre le monde Indien, 1869-1870*, Paris, Éditions Phébus, 1990, p. 12.

L'humilité du voyageur, une certaine innocence et la recherche du détail, transparaît dans son écriture. Voir C. Saffray, *Voyage à la Nouvelle Grenade*, Paris, 1990

doit-elle, au lieu de se reposer, aller chercher du bois, faire la cuisine, pendant que l'homme est mollement couché dans son hamac, ou nonchalamment étendu par terre. Dans l'intérieur des villages, l'homme s'absente souvent pour chasser, pour aller au sein des forêts chercher le miel des abeilles sauvages ; et il va toujours seul....tandis que la femme élève ses enfans, fait des vêtements, s'occupe de l'intérieur, cultive le champ, cueille les fruits, récolte les racines et prépare les aliments<sup>386</sup>.

Peu importe si Alcide d'Orbigny s'inspire de textes antérieurs ou s'il renvoie à un témoignage oculaire, le fait qu'il ait choisi de reprendre la question de l'inégalité des rôles dans le couple indigène dans un ouvrage à vocation scientifique, est déjà révélateur de l'importance accordée à la question. Ce passage dresse le portrait contraire de l'homme idéal en démontrant le caractère insensible et paresseux de l'Indien. Or, comparer le sort déplorable des femmes indigènes par rapport au sort plus doux de femmes européennes, c'est valoriser le comportement des hommes européens et souligner la supériorité de leurs valeurs. Comme si à travers ce contre-exemple d'homme, il est question d'insinuer les meilleures dispositions des voyageurs à l'égard des femmes, du fait de leur « degré supérieur de civilisation »<sup>387</sup>. Ces questions acquièrent une résonance symbolique quand on sait que mis à part François Roulin, qui est marié, tous les autres voyageurs se trouvent en concurrence avec les prétendants locaux. Dans la conquête de la gent féminine, il importe de transmettre une image positive de leur civilisation, ce qui équivaut à dire qu'ils peuvent rendre plus heureuses les femmes en étant des pères de famille exemplaires. Aussi, les voyageurs qui sont pour la plupart issus des milieux bourgeois, tendent à raisonner à partir de leur caste. Leur vision est donc partielle et fausse les comparaisons, car, peut-on parler d'un sort très doux pour les ouvrières françaises de la même époque?

Le parallèle entre ces témoignages littéraires et les représentations picturales des Amérindiens réalisées par les artistes voyageurs francophones, devient plus clair. Certaines gravures semblent s'inspirer mot pour mot des descriptions littéraires d'Humboldt et Orbigny. Il suffit d'observer les *Indiens de la plaine de Bogotá* (Figure 47) pour voir l'aspect anti-chevaleresque de l'homme indien devant le corps courbé de sa femme. Cet Indien peint par le docteur Roulin, totalement dépourvu de fardeaux,

---

<sup>386</sup> A. d'Orbigny, *L'Homme*, op. cit., vol. I, p.197.

<sup>387</sup> Ibidem.

apparaît aussi paresseux et insensible que les Indiens chaymas décrits par les voyageurs scientifiques. L'inversion des rôles est même poussée à l'extrême dans *Marchande de Volaille, Mendiant et Manœuvre* (Figure 39) où l'homme est « nonchalamment » assis, tandis que sa femme porte debout, la totalité des charges. C'est donc de manière symbolique que l'art de François Roulin dessine cette l'inégalité chez le couple indigène, la figure de la porteuse étant l'élément comparatif à valeur positive. L'équivoque perçue par les voyageurs provient d'une répartition de tâches sentie comme inégale mais aussi d'une différenciation physique ressentie trop faible. Or, c'est dans ce transfert des qualités masculines sur les figures féminines et inversement, que se manifeste une dévalorisation de la part des chroniqueurs. L'inversion des rôles sexuels qui est suggérée par les images de couples indigènes, renforce la perception d'un ordre social contre nature. Masculiniser les tâches comme les attitudes des femmes indigènes est une autre manière d'insister sur ce désordre.

Les représentations des porteuses indigènes dessinent ainsi leur exploitation. Les livres de voyage du début du siècle renouvèlent à travers cette thématique de victimisation féminine le sentiment intolérable de l'exploitation, associé autrefois aux conquistadors. À travers cette iconographie et les textes qui l'accompagnent, la sensation d'injustice provient surtout de l'homme indien du fait qu'il maltraite et exploite sa propre femme. L'indignation est donc supérieure à celle provoquée par les conquistadors puisque les Indiens exercent l'oppression au sein de leur peuple et sur leurs propres femmes. Ces représentations des porteuses remplacent désormais les images des bons sauvages aux relations familiales utopiques, interprétés au début du siècle par Jules Collignon. C'est ainsi que la dénonciation d'un stéréotype produit à son tour la création d'un nouveau stéréotype<sup>388</sup>. Sous couvert de sciences et de progrès, les artistes et voyageurs participent à la création d'une nouvelle vision de l'Amérindienne, la porteuse étant une des propositions principales non exempte d'ambiguïté. À la fois masculine, parce que courageuse et forte, mais aussi soumise et fragile, car entièrement dépendante de la volonté insensible de son mari.

Mais l'ambiguïté sexuelle des indigènes est aussi un dépassement des oppositions. Grâce au mélange de genre dans l'art de François Roulin, la femme indigène se

---

<sup>388</sup> L'illustration du stéréotype dans l'art rejoint son expression dans la littérature. Alors que le stéréotype constitue un concept clé dans la production du sens dans le discours de l'*Autre*, il est souvent ambiguë, il se métamorphose et « produit du neuf avec du vieux ». Voir analyses de A. Goulet, « Le stéréotype, crise et transformations », avant-propos, *Colloque de Cerisy-la-Salle, Octobre, 1993, 1994*, p. 7-8.

retrouve enfin en dehors de tout désir d'emprise sexuelle : son corps n'étant plus désirable, il ne concentre plus de convoitise et n'est donc plus un objet d'appropriation ni d'exploitation sexuelle, mais juste un corps dont la force physique est exploitée. Ce corps accablé humanise néanmoins la femme indigène et la valorise, puisque l'artiste parvient à sensibiliser le lecteur sur la réalité de son sort. Inversement, à travers la mise en scène d'Indiennes courbées sous des fardeaux, le rôle des Indiens est dévalorisé : leur statut de chefs de famille comme de chefs tout court, est remis en question. La problématique sur la capacité d'auto gouvernance des indigènes sud-américains est donc posée de manière symbolique : peut-on faire confiance et laisser le pouvoir à des êtres sans initiative et sans courage, qui martyrisent ainsi leurs propres femmes ? Dans cette période de retrait de la couronne espagnole et de reprise de pouvoir par les nouvelles républiques indépendantes, la question sur la capacité à s'autogouverner des indigènes est clairement remise en question.

Doit-on espérer une meilleure vision de l'homme créole dans les récits de voyage ? Le chapitre suivant qui traite des représentations controversées de femmes créoles, va permettre d'éclairer cette question.

## Conclusions

L'art atypique du docteur Roulin se place au début d'un long processus de réinterprétation de la femme amérindienne. Le médecin voyageur a su trouver les moyens artistiques pour renouveler les formes esthétiques de la figure indigène pour devenir un témoin plus crédible du monde sud-américain. Ces tentatives de transcription réaliste des Indiens qui témoignent de leur condition de vie difficile, restent exceptionnelles dans ce siècle. Ses recherches picturales influencent d'ailleurs la représentation locale, comme l'a démontré l'art *costumbrista* des artistes locaux. Si les porteuses du docteur Roulin brillent par leur réalisme, son approche artistique n'instaure pas encore de véritable recherche d'individualité, avec toute la réflexion que cela implique sur le caractère, la personnalité ou bien les sentiments des femmes représentées. Les Indiennes porteuses de François Roulin contribuent, d'autre part, à ancrer une perception des rôles sexués inversés dans le couple indigène. Par le contraste créé entre le tempérament courageux des femmes indigènes et la posture immobile et désencombrée des conjoints, l'art du médecin voyageur dessine l'inversion des rôles dans le couple. L'injustice comme l'exploitation évoquée à travers ces silhouettes féminines dans l'effort, signale les hommes indigènes, comme principaux bourreaux. Les images des porteuses participent ainsi à fortifier l'image de l'Indienne en même temps qu'elles contribuent à efféminer celle de leurs conjoints. Cette vision partagée par les voyageurs, tend à valoriser l'homme occidental tout en soulignant son rôle bénéfique dans la société. Or, en revalorisant le rôle de l'homme européen, ne cherche-t-on pas à légitimer sa présence dans ces terres fraîchement indépendantes ? La représentation des femmes porteuses, qu'elles soient indigènes ou métisses, implique toujours une mise en échelle des valeurs. Se confronter à l'*Autre*, en effet, c'est revenir sur ce que nous sommes, c'est questionner sa propre identité. Sonder les comportements et les mœurs de femmes étrangères revient ainsi à réévaluer les vertus des femmes que l'on connaît : mères, sœurs et épouses.

Les images des Indiennes aux traits singuliers de François Roulin sont rapidement remplacées par des images plus idéalisées de la femme exotique. La porteuse à l'amphore constitue une version de la femme laborieuse embellie qui semble compenser les sentiments de répulsion générés par les premières porteuses de François Roulin. Ce sont probablement les réactions négatives des lecteurs, surpris par ces

images pionnières de pauvreté et de « laideur », qui expliquent ce changement radical. En tant que figure universellement idéalisée, à la fois dans ses formes anatomiques et par les valeurs traditionnelles qu'elle inspire, la porteuse d'offrandes prolifère dans l'iconographie avec l'objectif de plaire aux lecteurs. Ces nouvelles porteuses empruntent souvent les allures des jeunes vestales chargées d'offrandes de l'antiquité. Or, en Amérique équinoxiale, du fait qu'elles ne portent plus d'offrandes au temple, elles ne véhiculent pas les mêmes idéaux vertueux<sup>389</sup>. Les porteuses sud-américaines se confondent ainsi avec les femmes fellah orientales. Ces dernières attirent d'autant plus l'attention des artistes que leurs traits leurs sont familiers. Aussi, leur caractère transposé confère un sentiment d'artificialité aux gravures.

Mis à part cette parenthèse orientaliste, les femmes porteuses d'amphores de l'Amérique équatoriale sont plutôt dessinées le torse nu. Au contraire des artistes locaux qui présentent les personnages porteurs, qu'ils soient féminins ou masculins, toujours habillés, les récits de voyage préfèrent la nudité et les haillons ou encore les coiffures désordonnées. L'écart est également notable avec les représentations des femmes porteuses européennes qui sont entièrement couvertes, telle la *Paysanne Basque* (Figure 94) de Gustave Doré ou celle de l'île de Santorin du compte de Forbin (Figure 95). Destinées à exprimer un univers exotique de passions et d'émotions, les femmes porteuses sud-américaines comportent peu des témoignages historiques. Bien que la diffusion des savoirs sur les mondes lointains soit comprise dans les objectifs des nouvelles revues de voyage, la séduction des lecteurs prend le dessus au fur et à mesure qu'avance le siècle, à l'aide des images féminines attirantes. Le plaisir des lecteurs finit par se cacher derrière une production littéraire sensée transmettre des connaissances lointaines. C'est dans cette optique de complaisance à l'égard des lecteurs que les textes et les images semblent choisis. Or, cet état de fait n'est pas exempt d'énigmes. À une époque où la censure sévit en France, où la détention des images indécentes est sanctionnée par des fortes amendes, comment comprendre la circulation sans entraves de ses images féminines compromettantes ? Cette question de la nudité révèle l'hypocrisie de la censure et notamment son caractère ethnocentrique. Dans une société

---

<sup>389</sup> Nous pensons aux premières sculptures de *Porteuses d'offrandes* qui apparaissent en Egypte autour de 2030 avant J.C. Plus tard, en Grèce, les artistes choisissent plutôt la terre cuite pour représenter ces jeunes femmes sous forme de figurines. Les sculptures de *Porteuses d'offrandes* souvent en bois, à la fois de grande ou petite taille, étaient un des thèmes funéraires privilégiés en Egypte. Voir les *Porteuses d'offrandes* et *Porteuse d'auge* du début du Moyen Empire, entre 2033 et 1900 av. JC, au Musée du Louvre, aile Antiquités égyptiennes et *Femme ou Déesse assises porteuses d'offrande*, datant du IV<sup>ème</sup> siècle avant J.C., époque classique, au Musée du Louvre, Aile Sully.

victorienne où les images de nudité féminine doivent se contempler dans l'espace public des musées et non pas dans la solitude d'une chambre, les gravures de femmes exotiques déshabillées permettent d'observer sans culpabilité. Le caractère suggestif des images de porteuses métisses et indiennes grande-colombiennes, apparaît donc comme un exutoire à un climat victorien fait de pudeur et d'interdits.

L'abandon du style classique vers le milieu du siècle, marque un tournant dans la représentation des femmes de l'Amérique méridionale, si ce n'est la fin d'une féminité exotique vue comme un idéal. Ce changement d'optique permet des nouvelles libertés aux artistes, notamment celle de modeler le corps féminin avec des lignes plus incisives. Cette évolution plus réaliste des formes se confond ainsi avec une invitation aux sens. L'obsession du corps féminin exotique se cristallise dans la figure de la porteuse érotique des années 1870, via les livraisons hebdomadaires de la revue *Le Tour du monde*. Sans chasser pour autant la figure anachronique de la femme porteuse d'amphores, son graphisme exploite clairement un nouvel érotisme qui se concentre sur la nudité du torse féminin. Cette dernière génération des porteuses érotiques, inventées par Édouard Riou et Alphonse de Neuville, annonce aussi la fin d'une représentation pudique et le début d'un nouveau langage décomplexé mais fantaisiste sur la femme sud-américaine. Le processus d'érotisation qui est en marche place le corps féminin au centre d'un jeu de pouvoirs. Les portraits des porteuses ainsi que les textes qui les accompagnent, vont désormais traiter du corps féminin avec une dialectique subtile qui sous-entend le consentement.

Cette surprenante évolution de l'image de la femme porteuse, depuis les premiers dessins réalistes de François Roulin (1824) jusqu'aux portraits plus tardifs et fantaisistes d'Édouard Riou (1879), démontre les métamorphoses des stéréotypes. Ces transformations de l'image de la porteuse coïncident avec l'élargissement du lectorat français et donc avec la nécessité de simplifier les messages. À partir des années 1870, dans cette habile superposition de texte et d'images que constitue le récit de voyage, le cliché de la femme sud-américaine acquiert une place prépondérante, à la fois par sa multiplication mais aussi par l'ampleur de son effet. Il permet de saisir le caractère hétéroclite et paradoxal de la construction de cette identité imaginée de la femme sud-américaine. L'interprétation des images se pose donc de manière cruciale, notamment pour les lecteurs de jadis, qui se sont demandés probablement si ces portraits des habitants étaient fidèles à la réalité. Sans doute, l'image la plus authentique des femmes porteuses reste une photographie tardive, extraite du récit de Léontine Roncayolo, une



des rares femmes françaises à avoir parcouru le Venezuela en laissant des traces écrites<sup>390</sup>. *Martiniquaises travaillant au transport du charbon* (Figure 96), parue en 1894, montre des porteuses dans l'action. Leurs silhouettes entièrement couvertes ainsi que leur regards fatigués, semblent mieux dévoiler la réalité quotidienne des porteuses de la fin du siècle<sup>391</sup>. Chargées des paniers de charbon pour ravitailler les ports martiniquais dont Fort de France, les porteuses des années 1880 semblent se mouvoir désormais en groupe et loin du regard du mari.

La recherche de vérité mais surtout du rêve, celui d'un monde à la sensualité débridée, mais encore la nécessité d'affirmer la supériorité culturelle, sont des motivations qui participent à l'élaboration du motif de la porteuse sud-américaine. Ce dernier surgit sous forme de représentations stéréotypées qui n'évoquent aucun aspect individuel des femmes sud-américaines. Le portrait de la femme créole, celle qui se proclame souvent blanche malgré ses ancêtres colorés, figure rarement dans ces portraits standardisés. Mis à part les images dites de « types », recherchées par les voyageurs, la créole n'a pas de thématique artistique précise qui l'associe à une activité donnée ou à un espace délimité, comme c'est le cas avec les porteuses. Pourtant, des nombreux témoignages oculaires et quelques représentations picturales, traitent des pratiques quotidiennes de ces femmes privilégiées. Le chapitre suivant tente d'analyser les multiples représentations qui ont suscité les femmes créoles et/ou métisses dans les récits de voyage. Le fait de danser, fumer et parier, est la preuve de leurs esprits dissolus. En participant dans la prostitution les créoles sud-américaines démontrent leur penchant pour la luxure et rejoignent les femmes métisses dans l'immoralité : courtisanes clandestines, *Yapangas* et filles entretenues, menacent fréquemment la maîtrise des voyageurs. Elles constituent les portraits que nous souhaitons désormais examiner.

---

<sup>390</sup> L. Roncayolo, *Au Venezuela 1876-1892, Souvenirs*, 189, p. 33.

<sup>391</sup> Il s'agit d'une photographie de Léontine Roncayolo imprimée en photogravure par J. Vitou. D'après la netteté de l'image et l'absence de reprises des contours, le procédé d'impression de cette photo semble être la taille-douce aux ancrs grasses, inventé par Goupil et divulgué en 1872 sous le nom de photogravure.



## CHAPITRE IV – CRÉATURES VULGAIRES

« Il semble que la dégénération,  
dans toutes les espèces animales,  
commence par les femmes. »

C. Pauw, *Recherches Philosophiques  
sur les Américains*, Paris, 1771,  
vol. I, p.54.

Contrairement aux représentations des nymphes ou porteuses sud-américaines, les images des *créatures vulgaires* sont moins courantes dans l'iconographie quoique permanentes dans le discours des voyageurs. À l'inverse des chapitres précédents où le physique des femmes prime dans les jugements des voyageurs, cette dernière partie se focalise davantage sur la description d'attitudes et des gestes féminins. Au-delà de la chevelure et des petits pieds, les chroniqueurs s'intéressent au langage du corps, c'est à dire à la gestuelle qui obéit, dans la plupart des cas, aux codes de civilité d'une culture<sup>1</sup>. Dans ce dernier chapitre, nous examinons la manière dont les chroniqueurs et les artistes ont dépeint les comportements et les activités plus ou moins lucratives des femmes et notamment des créoles. Toutefois, rares sont les témoignages sur les loisirs considérés enrichissants pour l'esprit, tels la broderie, le piano ou la messe. Ces passe-temps, pourtant habituels des créoles sud-américaines, ne suscitent pas la curiosité des voyageurs. Leur banalité dans le petit monde des bourgeoisies occidentales risquait, sans doute, de réduire l'effet d'étonnement recherché par ces récits. *A contrario*, les « mauvais loisirs », ceux considérées comme peu respectables, car régis par la recherche du plaisir, attirent l'attention des chroniqueurs et méritent de longues descriptions<sup>2</sup>. Les activités telles que la danse ou le fait de fumer occupent une place prépondérante et sont analysées selon une perspective moralisatrice. Étonnamment, ces passe-temps féminins sont peu représentés dans l'iconographie. Quand les artistes osent de tels portraits, le corps féminin joue un rôle central dans l'illustration des valeurs symboliques. Alors que les attitudes des créoles sont incriminées, leur l'individualité est aussi rehaussée. Des voyageurs comme Jean-Baptiste Boussingault, n'hésitent plus à citer des noms propres de personnalités locales, telle Manuelita Saenz, nous verrons plus loin<sup>3</sup>. Dans cette logique de mœurs légères et pulsions incontrôlées, la sexualité illégitime est le sujet qui couronne le portrait de la femme créole. Traitées toujours de manière allusive, les relations illégitimes observées ou vécues, animent souvent les narrations des voyageurs.

---

<sup>1</sup> N. Elias, *La Civilisation des Mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 1973.

<sup>2</sup> Nous faisons allusion aux discours des élites européennes et américaines sur les loisirs des classes populaires, considérés comme de « mauvais loisirs », car recélant la perversion. Cette logique condescendante qui se focalise sur les manières dont l'*Autre* emploie son temps libre se retrouve dans le regard moralisateur de certains voyageurs. Voir A. Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995, p. 12-13.

<sup>3</sup> Manuela Saenz avait participé au mouvement de l'indépendance tout en étant la maîtresse de Simon Bolivar. Son comportement plutôt libre et sa liaison illégitime avec le *Libertador*, avaient suscité des commentaires réprobateurs parmi ses contemporains.

La description des rites de sociabilité des hommes et femmes sud-américains dévoile le choc culturel vécu par les voyageurs, en même temps qu'elle rend manifeste les préjugés sur l'intempérance sexuelle de la femme exotique et particulièrement de la créole. À travers les descriptions des comportements féminins, les voyageurs émettent des opinions, des jugements et des comparaisons qui révèlent leurs propres critères moraux. Or, leurs jugements dépendent nettement de l'ethnie d'appartenance. Alors que la femme indienne tend à soulever des sentiments répulsifs sur son physique, elle concentre davantage l'admiration des voyageurs par son comportement laborieux et dévoué à l'égard de son compagnon. Ainsi, tout au long du siècle, on trouve des images de couples indigènes idéalisés qui s'opposent aux couples inégalitaires du docteur Roulin. C'est le cas de la gravure d'Édouard Riou, parue en 1887 dans le récit d'Édouard André, qui illustre le *Couple d'Indiens Churoyès* (Figure 97). L'artiste saisit avec talent une mère et épouse indienne à l'intérieur de la case, dans un moment de tendresse conjugale. C'est la version de la « bonne sauvage » bienveillante, maternelle et sensuelle qui fait toujours rêver dans cette fin de siècle. Mais le raisonnement de Rousseau n'a pas seulement promu une idée compatissante de l'indigène, il a aussi insisté sur l'aspect modéré de ses pulsions : si « l'homme sauvage ne connaît pas la vertu », il « n'est pas vicieux » pour autant<sup>4</sup>. Cette idée sur « l'homme de Nature » qui vit avec peu de passions et dont les désirs « ne passent pas les besoins physiques » semble avoir influencé positivement le regard porté sur la femme indienne<sup>5</sup>.

L'image de la créole, dont le physique est apprécié par les voyageurs mais dont le comportement soulève davantage des critiques, se situe à l'opposé. Certes, jusqu'aux années 1880, il existe des narrations qui décrivent favorablement les femmes créoles. Le voyageur Charles Weiner, par exemple, trouve les créoles de Guayaquil « supérieures à leurs seigneurs maîtres » parce qu'elles « lisent, elles s'enthousiasment pour une idée » et « leur gaieté naturelle est modérée par la grâce »<sup>6</sup>. Le voyageur y trouve aussi « beaucoup de types très jolis et un petit choix de beautés exquises »<sup>7</sup>. Mais plus souvent, ce sont des visions dualistes, à la fois bienveillantes et malveillantes, qui déterminent le comportement des femmes créoles dans les récits de voyage. Cette approche manichéenne des femmes est aussi le fondement de la physiognomonie proposée par Gaspard Lavater en 1820. Sa méthode dédiée aux dames

<sup>4</sup> J. J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755, p. 72.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>6</sup> C. Weiner, « Amazonie et cordillères 1879-1882 », *Le Tour du Monde*, 1883, 2<sup>e</sup> semestre, p. 214.

<sup>7</sup> Ibidem.

permet de distinguer « l'esprit » des « sens », « l'amour » de « la coquetterie » et « l'innocence des femmes » des « sirènes impudentes, dont les regards révoltent la modestie et la vertu »<sup>8</sup>. Ce guide comporte plusieurs traits anatomiques, tel un « nez impérieux » ou « les charmes qu'elle étale sans rougir », qui aident à démasquer les vices chez les femmes. Dans ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, les attitudes qui révèlent la femme vicieuse et dont il convient de se détourner, sont liées à la recherche des sens : l'étalage des charmes physiques, « ces avantages naturels que le vulgaire croit inséparable de la beauté », ou bien une attitude séductrice avec des regards hardis, font partie des comportements inappropriés<sup>9</sup>. Le dictionnaire de l'Académie Française de 1835 associe moins le mot vulgaire aux femmes qu'au comportement du peuple. Il souligne les « pensées vulgaires », les « sentiments tels que le commun du peuple est accoutumé d'en avoir » et signale la connotation péjorative de « l'âme vulgaire », celle « d'un homme qui ne se distingue en rien du commun »<sup>10</sup>. Dans l'esprit des voyageurs, la dissonance entre le rang social de la femme créole et ses attitudes considérées plutôt vulgaires et contraires à la bienséance bourgeoise européenne, dévoile ses mœurs légères.

Pourtant, la créole est la seule catégorie de femme sud-américaine que l'on pourrait assimiler à la bourgeoise française ou espagnole. Par sa position sociale, son aisance économique et surtout sa supposée imprégnation culturelle européenne, étant la seule à recevoir une éducation au couvent ou à domicile, elle est sensée avoir mieux intégré les préceptes de la morale européenne. Seulement, il n'en est rien dans les récits. En même temps qu'elle concentre le plus grand nombre de blâmes, elle véhicule les plus fortes ambiguïtés sur le plan éthique<sup>11</sup>. De plus, ces témoignages sur les femmes créoles ne sont pas exempts des ambiguïtés que la terminologie raciale suppose localement. Dans la société *de castas* qui prédomine encore en Amérique du sud, la « race » détermine la « classe » sociale ou la *casta* des individus, même si les péripéties juridiques permettent longtemps de contourner ces catégories sociales et notamment aux

---

<sup>8</sup> G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie*, VIII<sup>ème</sup> étude, de la physiognomonie considérée dans les femmes et dans les divers âges, Paris, Depelafoi, 1820, p. 4.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*, Sixième édition, Paris, Imprimerie et librairie de Firmin Didot Frères, 1835, vol. II, p. 958.

<sup>11</sup> Nous faisons référence à la problématique traitée dans l'introduction de cette étude sur l'ambiguïté inhérente aux termes raciaux et notamment à la « construction sociale » impliquée dans la notion de race en Amérique latine. Voir S. Schwartz, « Colonial identities and the *Sociedad de castas* », *Colonial Latin American Review*, New York, N°4, 1995.

femmes<sup>12</sup>. La richesse facilitant la « blancheur » malgré des ancêtres colorés, notamment à travers les vêtements et le maquillage, les témoignages des voyageurs sur les « créoles » peuvent tout aussi bien concerner des femmes métisses<sup>13</sup>. Ces ambiguïtés socio-ethniques sont d'autant plus gênantes dans notre étude que l'on traite des pratiques culturelles, essentiellement déterminées par le milieu d'origine. D'où la prudence que nous avons suivie dans les analyses de ce chapitre, notamment en ce qui concerne la question du métissage culturel et l'expression d'une culture dominante. À partir de ces sources viatiques, il est donc difficile d'affirmer l'hégémonie de la culture créole dans les conduites des femmes, d'autant que les témoignages des chroniqueurs tendent plutôt à signaler le contraire : l'introduction des rythmes et des pratiques des ethnies non-européennes dans la vie quotidienne de la société aisée. Le système racial discriminant régnant en Amérique équinoxiale délimite aussi les pratiques sexuelles illégitimes. Les courtisanes ou prostituées rencontrées par les voyageurs sont toujours décrites en tant que femmes blanches. Doit-on supposer que seules les femmes à la peau laiteuse voire à peine halée, peuvent espérer une gratification monétaire en échange de leurs charmes ? D'après les voyageurs, la commercialisation du corps féminin constitue un privilège qui ne profite qu'à certaines physionomies.

La première partie de ce chapitre analyse des textes et des images qui traitent des activités qui rythment la vie quotidienne des femmes créoles et métisses. Il s'agit de l'habitude de fumer, de danser mais aussi de la façon de s'habiller dans des espaces où les hommes sont conviés. Ces pratiques culturelles, associées aux comportements les plus inappropriés en Europe, ont fait couler beaucoup d'encre dans les récits de voyages. La deuxième partie de cette étude concerne les témoignages sur les relations sexuelles illégitimes. La *pulpera*, la *yapanga* et la fille entretenue, sont toutes des femmes qui tirent un avantage de leurs relations charnelles. Mais alors qu'elles rencontrent de près ou de loin les voyageurs, ces derniers en parlent pour la plupart de manière détournée. Pudeur et bienséance obligent, les descriptions sur ces belles-des-tropiques restent souvent fugaces, ce qui complique encore l'identification socio-

---

<sup>12</sup> Elizabeth Kuznesof démontre la mobilité et la perméabilité du système des *castas* en Amérique hispanique et le rôle déterminant du genre dans la création de ses catégories sociales. Stuart Schwartz, lui, compare la *Sociedad de Castas* à la Société des ordres de l'Ancien régime français où l'organisation sociale était également fondée sur une construction à la fois juridique et sociale. Voir E. Kuznesof, « Ethnic and gender influences on "Spanish" Creole Society in Colonial Spanish America » et S. Schwartz, « Colonial identities an the *Sociedad de Castas* », New York, *Colonial Latin American Review*, Vol 4, 1995.

<sup>13</sup> Voir E. Kuznesof, « Ethnic and gender », *op. cit.*

ethnique des femmes. Ce chapitre se clôt sur l'analyse des textes et images qui donnent à voir un contexte d'offre sexuelle abondante et accessible en Amérique équatoriale.

### ***I. Fumer, danser, se vêtir : des marqueurs de vulgarité***

En France, une femme convenable sortait rarement. Si une connaissance masculine la rencontrait par hasard dans la rue, la politesse exigeait de ne pas la saluer, surtout si elle était seule. Les hommes faisaient semblant de ne pas voir ces discrètes passantes, sensées être occupées à des projets religieux ou caritatifs<sup>14</sup>. Lors de rencontres au théâtre ou à la sortie de l'église, la manière de se saluer impliquait une simple inclinaison de la tête de la part de l'homme. Quand l'intimité permettait le baiser de main, la bienséance exigeait de lâcher rapidement le bras féminin. C'étaient les multiples manières « d'effacer » la présence des corps dans les situations de la vie quotidienne en France et particulièrement dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Les codes de civilité sont très différents en Amérique équinoxiale, si l'on se base sur les descriptions des voyageurs. Dans les récits, les relations entre hommes et femmes paraissent plus décontractées, particulièrement dans la catégorie privilégiée des créoles. La pratique de *l'abrazo* ou l'accolade, par exemple, surprend, particulièrement quand elle est exécutée entre hommes et femmes lors des adieux. Le jeune ingénieur Jean-Baptiste Boussingault émet de nombreuses citations sur ces nouvelles expériences tactiles<sup>16</sup>. L'absence de distances entre personnes de sexe opposé, choque d'autant qu'éviter tout contact physique était un des principes majeurs de la bienséance en France<sup>17</sup>. Les récits viatiques montrent également les dames de la société créole fréquentant des lieux qu'en France elles auraient dû éviter. Le marché des villes sud-américaines, cet espace populaire par excellence qui expose les visiteuses aux maladies et aux rencontres inattendues avec la gent masculine, est fréquenté par les hommes comme par les femmes de toutes *castes* confondues. Le consul de France Auguste Le Moyne, en mission entre 1828 et 1839 à Santa Fé de Bogotá, en fait le constat : « la femme la plus élégante ou du plus haut ton, qui y vient chercher de délicats objets de toilette ou de luxe, s'y rencontre et s'y coudoie avec d'autres acheteurs de la plus basse classe »<sup>18</sup>. Outre l'autonomie dans les déplacements, les voyageurs soulignent les divertissements auxquels les femmes créoles assistent. Les jeux de hasard, symbole de vice et de vénalité en Occident, font partie des loisirs féminins signalés, singulièrement pendant les guerres d'indépendance. « Hommes, femmes, jeunes filles, vieillards, ecclésiastiques, se pressaient autour du tapis vert qui se couvrait d'or, car à peine y voyait-on des piastres », observe Lafond de Lurcy au Port de San Blas, à Panamá<sup>19</sup>. Jean-Baptiste Boussingault

---

<sup>14</sup> Voir A. Martin-Fugier, « Les rites de la vie privée bourgeoise », dans P. Ariès et G. Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. IV, 1985.

<sup>15</sup> Voir l'évolution de la notion du corps en Europe dans D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 1990.

<sup>16</sup> Jean-Baptiste Boussingault se souvient du moment des adieux dans le petit village de Piedras (Colombie) où Bolivar « lui donna un abraso », mais aussi du départ de Maracay (Vénézuëla), avec la famille de la veuve qui l'avait hébergé pendant un mois : « Après avoir donné un abraso aux aimables dames qui nous avaient si bien accueillies, nous montâmes à cheval » Voir J.-B. Boussingault, *Mémoires*, 1896, vol. III, p. 177 et vol. II, p. 88.

<sup>17</sup> L'absence ou bien l'existence de barrières corporelles dans les cultures est étudiée par Edward Hall. Le concept de « *proxémie* », l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique, est particulièrement pertinent. Voir E. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 13.

<sup>18</sup> A. Le Moyne, *Voyages et séjours dans l'Amérique du sud*, 1880, vol. I, p. 186.

<sup>19</sup> En 1820, Lafond de Lurcy s'arrête quelques mois à San Blas avant de poursuivre son long périple dans le continent sud-américain. En pleine guerre d'indépendance, les jeux les plus en vogue à Panamá, selon le



remarque également que « les dames du meilleur monde » risquent « des sommes considérables », lors des festivités à Santa Fé de Bogotá<sup>20</sup>. Ces témoignages sur les créoles, s'approchant de trop près des hommes, dans des espaces ouverts au « bas monde » et égarées dans les jeux du hasard, donnent à voir une image de femmes aux mœurs légères, dominées par le goût de l'argent facile<sup>21</sup>. Ces comportements qui révèlent le style de vie controversé des dames sud-américaines restent encore modérés par rapport aux actes qui pouvaient détruire à jamais une réputation. Fumer, fait partie des activités qui déclassaient définitivement la créole dans la catégorie de femme de mauvaises mœurs.

### 1. *Don, contredon et séduction dans la société créole*

Voir les dames et les jeunes filles sud-américaines fumer dans des lieux publics en compagnie des hommes, fait partie des scènes qui déconcertent les voyageurs. Or, consommer du tabac sous forme des cigares plus ou moins gros mais aussi en pâte alimentaire, était une des habitudes les plus répandues chez les femmes et les hommes grand-colombiens. Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'exploitation du tabac est une source de profit et de conflit pour la couronne espagnole, qui en fait un débat moral. Alors que le monopole commercial est instauré en 1765, on essaie de limiter la consommation locale en imposant des taxes supplémentaires et en associant l'ingestion de ce stimulant aux pratiques immorales. Le tabac est alors classé parmi les produits « inutiles » et devient aussi nocif que la poudre à canon. L'interdiction de sa production dans la région de *Socorro*, au nord de Bogotá, provoque en 1781 la révolte de *Comuneros*, avant goût des mouvements indépendantistes<sup>22</sup>. Petit à petit cette plante américaine acquiert valeur de symbole et d'identité nationale. Sa consommation implique des rites de don et de contre-don dans les communautés indigènes. Des gestes et pratiques qui existent également dans la communauté créole mais prennent des valeurs plus symboliques dans la communication entre les hommes et les femmes. C'est l'usage unisexe du tabac et la consommation publique des femmes qui surprend les voyageurs.

---

voyageur, sont « les dès » et « le monté », jeu de cartes importé d'Espagne. Il trouve aussi que « la triste et sordide passion se peignait en traits énergiques et repoussants sur toutes ces physionomies. » G. Lafond de Lurcy, *Voyages autour du Monde et naufrages célèbres*, 1847, vol. II, p. 30.

<sup>20</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires...op.cit.*, vol. III, p. 88 et 177.

<sup>21</sup> En France, ceux qui s'adonnent au jeu sont surtout les hommes. Entachés d'immoralité, ils risquaient de provoquer la misère du foyer. La dilapidation et le vice du jeu pouvaient d'ailleurs entraîner l'enfermement des hommes à l'asile, au titre de démence masculine. Voir M. Perrot, « Drame et Conflits familiaux » dans P. Ariès, G. Duby et M. Perrot, *Histoire de la vie privée*, 1987, vol. IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, p. 281.

<sup>22</sup> La hausse de taxes provoque le soulèvement des habitants de la vice-royauté de la Nouvelle Grenade. Composée d'abord de gens simples, appelés *Comuneros*, la révolte est rejointe par des personnes des différents milieux. Environ 20 000 hommes armés dont la moitié Indiens, marchent contre le gouvernement espagnol. Voir les différentes révoltes créoles et indigènes de cette période en Amérique espagnole, dans B. Lavallé, *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 2004, p. 255-266.

Dans la majorité des récits du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouve des citations sur les fumeuses sud-américaines. Le docteur Saffray, de passage en 1869 dans la ville de Palmira en Colombie, trouve que la consommation du tabac « est énorme, car la plupart des femmes et même des enfants fument autant que les hommes »<sup>23</sup>. Mais ce sont les femmes créoles, celles dont on surveille le comportement de plus près, qui sont prises en flagrant délit. Le voyageur Gaspard Mollien, en mission en 1823 en Colombie, évoque sa surprise au théâtre de Bogotá où les dames sortent « des loges pour fumer dans les couloirs »<sup>24</sup>. De même, dans le récit imaginaire d'Alcide d'Orbigny (1836), des créoles gracieuses et jolies « aiment fumer, et offrent un cigare aux visiteurs qui se présentent chez elles »<sup>25</sup>. À Angostura, ville vénézuélienne appelée de nos jours Ciudad Bolívar, où Alcide d'Orbigny est sensé avoir vu l'effervescence autour du tabac, « le cigare entre hommes et femmes a son langage de politesse et de faveur »<sup>26</sup>. C'est par exemple une politesse de la part d'une femme, « d'allumer elle-même et de porter à la bouche le cigare qu'elle veut offrir »<sup>27</sup>. L'aspect invite du cigare, quand il vient d'une main féminine, est une vision qu'Alcide d'Orbigny a probablement reprise des informations transmises sur la Colombie par Gaspard Mollien. Le scientifique a simplement adapté les pratiques colombiennes aux créoles vénézuéliennes. Un demi siècle plus tard, le rôle symbolique du cigare est encore corroboré par le docteur Saffray. Dévoilant en même temps une certaine frustration du voyageur solitaire, il souligne la réciprocité que suggère le don du tabac et son rôle dans la sociabilité avec le sexe opposé : « Une des principales occupations des femmes consiste à faire des cigares pour leur mari, leur fils, leurs frères. Il faut n'avoir pas de famille pour être réduit à chercher ce luxe indispensable chez la pulpera »<sup>28</sup>. *La pulpera* est la marchande à la réputation éblouissante des villages sud-américains. Le lien symbolique qui

---

<sup>23</sup> À l'époque du voyage du docteur Saffray, Palmira est un important centre de production de tabac en Colombie. La production de cette région de la vallée du Cauca, alimente le marché intérieur. Le manque de voies de communication empêchait d'acheminer ce tabac vers le Pacifique pour l'exportation. Voir C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade, 1869 », *Le Tour du Monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 142.

<sup>24</sup> G. Mollien *Voyage, op.cit.*, vol. I., p. 268.

<sup>25</sup> A. d'Orbigny, *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques, op.cit.*, p. 72-73.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> C. Saffray, « Voyage », *op.cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 142.

souligne Charles Saffray, entre le cigare et les faveurs féminines, est l'aspect qui concentre l'attention de la plupart de voyageurs.

En 1823, le jeune ingénieur Jean-Baptiste Boussingault vient de poser ces malles à Caracas. L'occasion de découvrir l'hospitalité créole se présente lorsque le gouverneur Sublete l'invite chez lui. C'est dans l'intimité de la maison du général vénézuélien, fils d'un français de Saint Domingue et homme « bien élevé », que le voyageur rencontre une de ses premières fumeuses :<sup>29</sup>

Il m'accueillit dans sa famille, me présenta sa sœur Mercedes, je crois ; belle, gracieuse surtout, avec des dents d'ivoire et des lèvres de corail, pressant un cigare. (...) À Caracas, toutes les femmes fumaient ; je dois ajouter avec une aisance remarquable. Dans la société, elles vous offraient un babaco qu'elles allumaient elles-mêmes pour vous donner un témoignage d'attention, sinon une nègresse vous apportait du feu dans un brasero d'argent.<sup>30</sup>

Comme d'autres jeunes voyageurs français, Jean-Baptiste Boussingault est invité dans l'intimité d'une puissante famille créole où l'on n'hésite pas à lui présenter d'emblé les membres du sexe opposé. Le voyageur rencontre ainsi Mercedes, la présumée sœur du maître de maison, mais dont le statut de femme, célibataire, mariée ou veuve, reste imprécis. Cet épisode rappelle les expériences d'un autre voyageur qui navigue en même temps le long du littoral pacifique. Le marin Lafond de Lurcy évoque également la facilité avec laquelle il rencontre les femmes créoles, situation qu'il explique par la haute valeur que les Européens acquièrent dans des colonies où « la couleur exerce au moins autant d'influence que la fortune »<sup>31</sup>. Il ajoute en outre et sans le moindre tabou : « pourvu qu'on soit blanc ou qu'on descende sans mélange de la race blanche, et qu'on jouisse d'une petite aisance matérielle, on est à peu près assuré de jouer son rôle et de n'être déplacé dans aucune occasion »<sup>32</sup>. Un demi siècle plus tard, le docteur Saffray, témoigne encore de l'attrait que lui vaut son statut à Carthagène: « Après deux ou trois questions banales sur votre pays on ne manque

---

<sup>29</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, 1896, vol. II, p. 37.

<sup>30</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, 1896, vol. II, p. 37-38.

<sup>31</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages autour du Monde et naufrages célèbres*, Paris, Pourrat et Frères, 1847, vol. II, p. 24.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 24-25.

jamais de s'enquérir si vous êtes marié »<sup>33</sup>. Ainsi, malgré sa jeunesse, son manque de titres et de fortune, Jean-Baptiste Boussingault est au Vénézuéla un célibataire convoité. Le voyageur franchira d'ailleurs régulièrement le seuil de portes des maisons créoles pendant son long séjour de dix ans. Mais au-delà de la fréquence de ces rencontres plus ou moins arrangées, ce qui attire l'attention dans cette narration est le caractère sensuel que prend l'acte de fumer chez la femme créole. Ce sont, en effet, des « belles lèvres de corail » et des « dents d'ivoire » qui « pressent le cigare ». Le geste d'allumer « elles-mêmes » le cigare, pour le donner en « témoignage d'attention », souligne encore le rôle symbolique du cigare dans le jeu de la séduction<sup>34</sup>. L'abondante transcription des scènes de ce genre dans les *Mémoires* du jeune ingénieur mais surtout, l'ampleur de l'indignation locale lors de la traduction de ces récits en espagnol dans les années 1950, mérite que l'on examine de plus près ce voyageur atypique et son œuvre<sup>35</sup>.

Jean-Baptiste Boussingault est un des rares voyageurs scientifiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle à avoir obtenu son diplôme grâce à ses propres mérites. Né avec le siècle dans une famille modeste de 14 enfants, il grandit dans les quartiers populaires de l'Est parisien dans l'inquiétude des accusations d'hérésie contre sa mère qui était protestante et d'origine allemande<sup>36</sup>. Malgré cet environnement restreint, il réussit en autodidacte à se forger une culture scientifique en fréquentant le laboratoire du quartier. Il intègre ensuite l'Ecole des Mines de Saint-Etienne et suite à une publication sur le platine et le silicium, il se fait remarquer par Alexandre de Humboldt. C'est lui qui suggère le départ en Amérique du sud et qui recommande le jeune scientifique auprès de Simon Bolivar. Le savant prussien dont la santé déclinait, cherchait en effet un ingénieur qui pût poursuivre ses expériences, débutées vingt ans plutôt. En 1822, alors qu'il n'a que vingt ans, Jean-Baptiste Boussingault accepte de partir en mission scientifique pour la Nouvelle Grenade. Humboldt suit tous les préparatifs et l'aide financièrement avant son départ. L'embarquement se fait à Anvers, en compagnie de François Roulin et de son

<sup>33</sup> C. Saffray, « Voyage », *op.cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 142.

<sup>34</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, 1896, vol. II, p. 37-38.

<sup>35</sup> En 1949, lors de la traduction en espagnol d'une partie des *Mémoires* de Jean-Baptiste Boussingault, le ministre de l'éducation vénézuélien, Augusto Mijares, ordonne la destruction des 5000 exemplaires. Ce n'est qu'en 1953 que les *Mémoires* sont finalement édités au Vénézuéla, sous le nouveau titre évocateur, *Boussingault, juicio critico del eminente agrónomo del siglo XIX, su viaje a la Gran Colombia y sus relaciones con el libertador y Manuelita Sáenz*. Voir Carlos E. Chardón, *Boussingault*, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1953. Le récit en français comporte cinq volumes publiés entre 1892 et 1903. Le premier volume paraît en 1892, le deuxième en 1896, le troisième en 1900, le quatrième et le cinquième en 1903.

<sup>36</sup> Le père de Jean-Baptiste Boussingault quitte son poste de directeur d'hôpital avant de déménager à Paris. Voir J- B. Boussingault, *Mémoires*, vol. I, p. 6.

épouse, dans la plus grande discrétion, le gouvernement de Louis XVIII étant hostile aux insurgés sud-américains. Bien rémunéré, Jean-Baptiste Boussingault fera partie des officiers de l'armée colombienne pour un engagement de quatre ans. Sa mission dure en définitive dix ans. La longue durée de son séjour, sa fréquentation de la garde rapprochée de Bolivar et particulièrement de sa maîtresse, Manuelita Saenz, rendent ses *Mémoires* uniques et recherchés. Néanmoins, la publication *post mortem* de ses écrits, par l'initiative de sa famille, laisse planer les doutes sur des possibles interventions extérieures et donc, sur la véracité de certains passages, notamment ceux qui concernent le tempérament de Manuela Saenz et Simon Bolivar. Pour certains, les *Mémoires* de Boussingault ne font que confirmer la mauvaise réputation qu'avait Manuelita Saenz à l'époque. En ce qui concerne notre étude, il importe moins d'affirmer ou contredire l'authenticité de ces témoignages que de comprendre la façon dont est dépeinte cette fameuse créole dans ses écrits. Les nombreuses descriptions faites sur les femmes lors des festivités créoles rendent les *Mémoires* du jeune officier particulièrement pertinentes pour nos analyses.

Mais Jean-Baptiste Boussingault n'est pas le seul à décrire les excès des fumeuses créoles. Le consul et artiste Auguste Le Moyne, relève une scène de sociabilité à Santa Fé de Bogotá, assez similaire de celle que nous venons de voir à Caracas. Depuis 1828, Auguste Le Moyne exerce des fonctions diplomatiques en Colombie, statut honorifique qui lui ouvre grandes les portes de l'élite créole.

Les jours de fêtes et les dimanches qui sont consacrés entre les heures des offices, à recevoir les visites de cérémonie des hommes, on trouve les femmes chez elles dans les plus élégantes toilettes. À peine êtes vous entré, qu'apparaît une servante ou un laquais qui vous présente, sur un plateau, une tasse de chocolat et des cigares avec un petit brasero pour allumer ; quelque fois le cigare vous est remis par la dame même du logis qui le sort du milieu de son corsage où elle en tient jusqu'à plusieurs en réserve ; on conçoit qu'une cigare extraite d'une pareille poche est reçu avec plus ou moins de plaisir selon l'âge et la nature des avantages physiques de la personne qui vous offre <sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> A. Le Moyne, *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud. La Nouvelle Grenade, Santiago de Cuba, la Jamaïque, et l'isthme de Panamá*, Paris, A. Quantin, 1880, vol. I, p. 216.

Auguste Le Moyne fait partie des voyageurs qui soulignent l'intention érotique dans le don du cigare. La référence au « corsage » des créoles, en tant que lieu de stockage des précieux témoins, implique, en effet, l'intimité corporelle féminine et suggère l'invitation sexuelle. Ces postures féminines jugées lascives, contrastent avec l'aisance et l'élégance de ces réunions, indiquées par la présence de « servantes » et de « laquais »<sup>38</sup>. Le ton humoristique d'Auguste Le Moyne dépasse pourtant les interdits sociaux. S'il ose avouer le « plaisir » qu'il tire de ses échanges, quand « la nature des avantages physiques de la personne » correspond à ses goûts, c'est sans doute grâce au recul que procure une rédaction tardive. Lors de la parution des *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud* en 1880, un demi siècle s'est déjà écoulé depuis son passage en Grande Colombie. La décontraction de l'auteur face à des sujets tabous, tels la séduction entre hommes et femmes, peut s'expliquer du fait de sa retraite. À l'instar des *Mémoires* posthumes de Jean-Baptiste Boussingault, le récit d'Auguste Le Moyne est rédigé à partir des souvenirs et au crépuscule d'une vie. Ces deux voyageurs retraités peuvent donc prendre les risques de l'impertinence voire même choquer, d'autant que les années 1880-90 s'annoncent moins pudibondes en France<sup>39</sup>.

Curieusement, il n'y a pas de représentation iconographique de la fumeuse créole grande-colombienne dans les récits de voyage francophones<sup>40</sup>. Seule une aquarelle de l'artiste anglais Joseph Brown, contemporain de Jean-Baptiste Boussingault et d'Auguste Le Moyne, illustre les riches fumeuses décrites dans les récits. L'aquarelle *Bogotá Chit Chat*, (Figure 98) qui peut être traduite par *Comméragé à Bogotá*, a été réalisée par le voyageur anglais pendant son séjour en Colombie (1825-1841). Elle montre deux femmes en train de fumer dans un intérieur raffiné. L'association du comméragé féminin avec le fait de fumer avait déjà été signalée par le voyageur Gaspard Mollien, dans son *Voyage dans la république de Colombia en 1823* où il décrit une scène qui pourrait être l'inspiration de l'aquarelle de Joseph Brown<sup>41</sup>. Alors qu'il affirme que « les Colombiennes ne s'aiment pas beaucoup entre-elles », il explique

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Les grandes réformes de la Troisième République, dont l'instauration de l'école primaire gratuite et laïque (1881-1882) ainsi que les lois promouvant la liberté de la presse (1880-1881), qui mettent fin à la censure, entraînent l'élargissement du nombre des lecteurs et une plus grande liberté d'expression.

<sup>40</sup> Gabriel Lafond de Lurcy publie une gravure de fumeuses mais du Mexique dans son *Voyage autour du Monde et naufrages célèbres*. Il s'agit d'une gravure intitulée « Mexique-Hacendados-Poblanas », avec dessinateur et graveur inconnus, qui montre trois femmes en robes colorées en train de fumer devant un cavalier mexicain richement paré. Voir G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op. cit.*, vol. II.

<sup>41</sup> G. Mollien, *Voyage dans la République de la Colombia en 1823*, Paris, Arthus Bertrand, 1825, vol. II, p. 136-137.

comment « la médisance » est finalement « assez naturelle parmi des femmes qui sortent rarement et qui passent leurs journées à feuilleter un livre que l'ennui fait vingt fois jeter de côté, ou à tresser leur cheveux, ou mieux encore à se reposer sur un lit en fumant la cigarette »<sup>42</sup>. Comme Gaspard Mollien, Joseph Brown, superpose l'oisiveté féminine, au commérage et au vice de fumer. Mais la goutte qui fait déborder le vase provient de la note que Joseph Brown ajoute au *Bogotá Chit Chat* (Figure 98), qui généralise la présence des fumeuses dans tous les foyers colombiens et notamment lors des soirées : « Entrez dans n'importe quel maison occupée par une famille colombienne (...) vous témoignerez toujours de la même scène mais avec l'effet amplifié de la pénombre, après le service du chocolat »<sup>43</sup>. Au-delà de la valeur historique que renferme cette aquarelle par les décors et les tenues représentés, elle comporte un intérêt majeur du fait des protestations qu'elle soulève à Santa Fé de Bogotá. Il est vrai que Joseph Brown n'a pas cherché à apaiser les esprits avec le choix dépréciatif du titre. Le colombien William Wills est le premier à réagir devant cette image féminine qui compromet la réputation et l'honneur d'une famille créole en vu : « Je proteste contre cette condamnation généralisée en mon nom et celui de madame W. W.W »<sup>44</sup>. Les hommes créoles sont donc conscients de l'effet diffamatoire des récits et leurs illustrations, même rédigés dans une langue étrangère et particulièrement quand leurs femmes sont associées au vice de fumer.

### *Les consommatrices de chimò*

La pâte noire gluante appelé *chimò* est encore plus chargée des connotations vulgaires. Il s'agit d'une autre manière de consommer le tabac, nettement moins esthétique, empruntée aux pratiques indigènes. Les Indiens s'en servaient à la fois comme stimulant physique et objet symbolique d'échange<sup>45</sup>. Jean-Baptiste Boussingault fait

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Passage traduit par moi même en espagnol d'après le texte ajouté par Joseph Brown au *Bogotá Chit Chat* : "Enter any house occupied by a Colombia Family (...) one will always witness this scene but with a greater effect in the dusk of the evening –after chocolate has been served," extrait de M. Deas, E. Sánchez, A. Martínez, *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989, p. 134

<sup>44</sup> Le colombien William Wills écrit sa protestation en espagnol, "Protesto en contra de esta indiscriminada censura, en mi propio nombre y en el de la señora W.-W.W." Texte extrait de M. Deas, E. Sánchez, A. Martínez, *Tipos, op. cit.*, p. 134.

<sup>45</sup> Jean-Baptiste Boussingault explique dans ces *Mémoires* la technique de fabrication du « chimò », la pâte sirupeuse extraite du pressage des feuilles de tabac séchées et mélangées avec le sel de soude sèche, « l'urao ». Ce dernier minéral avait été extrait du lac d'Urao, situé près de la ville de Merida, et analysé par Jean-Baptiste Boussingault à Santa Fé de Bogotá afin de trouver ses composants chimiques. En réalité le mot *chimò* est la contraction des deux noms indigènes, *Chi*, le sel d'Urao, et *Mo*, l'extrait de tabac. Voir J-B. Boussingault, *Mémoires*, 1896, vol. II, p. 139.

partie des rares voyageurs à oser déguster cette pâte sirupeuse à son arrivée dans le pays. Mais son expérience gustative ne se réalise pas avec n'importe qui. En 1823, le jeune scientifique se trouve à Maracay, une des régions vénézuéliennes productrices de tabac. Il reçoit alors la visite surprise de l'homme fort du pays, le général Paez. Ce dernier, grand rival de Bolivar, se montre très intéressé par le nouvel officier qui venait d'être recruté en France et l'invite à dîner chez lui. Le lendemain, Jean-Baptiste Boussingault rend une visite de remerciement, mais c'est madame Paez qui le reçoit avec une « petite boîte en or »<sup>46</sup>.

On disait tout bas qu'elle n'était pas la femme légitime du général. Elle fut courtoise et pendant la conversation, elle sortit de sa poche une petite boîte en or que je prenais pour une tabatière. La boîte ouverte, la señora en tira, à l'aide d'une spatule, une substance noire, glutineuse, qu'elle nous offrit en disant : « *Guiera, toma mi vicio !* » (voulez vous partager mes défauts ?). Je goûtait et je trouvai à cette matière une affreuse saveur de pipe culotée<sup>47</sup>.

Cette rencontre entre Jean-Baptiste Boussingault et madame Paez renvoie aux caractéristiques d'une femme dissolue : la rumeur d'une liaison illégitime, la suggestion d'une consommation régulière du tabac, l'invite, enfin, suggérée par la manière de discuter et de solliciter la participation des hommes à son « *vicio* »<sup>48</sup>. Ce portrait peu flatteur de madame Paez, qui dépeint ses mœurs peu raffinées, n'est pourtant pas si opposé aux manières bien connues de Paez. « Les bonnes manières » du général semblent avoir été acquises auprès des humbles mais habiles *llaneros*, les cavaliers indigènes et métis qui parcouraient les brûlantes steppes vénézuéliennes en remportant régulièrement des victoires sur les Espagnols. C'est par la ruse et l'ambition guerrière que José Antonio Paez devient l'allié de Simon Bolivar, avant de devenir son principal rival<sup>49</sup>. Ainsi, malgré le pouvoir et l'aisance que devait représenter le général Paez aux yeux du jeune voyageur, son entourage, dont sa présumée maîtresse avec son

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 72-73.

<sup>47</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op.cit.*, vol. II., p. 72-73.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Avec le détachement du Venezuela en 1829, s'entame le démembrement de la Grande Colombie. Le général Paez devient le premier président du Venezuela (1830-1835), réélu deux fois (1839 -1843 et 1861-1863) ainsi qu'un des plus riches propriétaires terriens du pays. Voir B. Lavallé, *L'Amérique espagnole, op.cit.*



vice du *chimò*, peut aussi bien représenter les pratiques des populations métisses du Venezuela<sup>50</sup>.

Pendant les guerres d'indépendance, le style de vie nomade des jeunes officiers comme Jean-Baptiste Boussingault et même des généraux plus mûrs tels Paez, facilite les contacts avec les femmes des différentes couches de la population sud-américaine. Jean-Baptiste Boussingault signale ainsi l'usage du *chimò* parmi les femmes de Mérida, au Venezuela, mais sans donner de précisions sur les lieux, ni l'origine des consommatrices impliquées. Ce passage permet néanmoins de saisir les sentiments que suscitent les adeptes du *Chimò* :

À Merida, des femmes jeunes et attrayantes nous offraient, comme on aurait offert une prise de tabac. On prend le *mò* ou le *Chimo* avec une spatule de métal précieux ou bien avec l'ongle du petit doigt que, pour cet usage, on laisse croître d'une longueur démesurée (...). L'effet le plus saillant de l'usage de *mò* et de *chimo* est de noircir l'émail des dents, et il est triste de voir des femmes fraîches, aux lèvres roses ayant des dents noires comme l'ébène<sup>51</sup>.

L'ambiguïté qui plane autour de l'origine socio-ethnique des femmes de Merida, n'empêche pas le dévoilement des sentiments du voyageur. Même si l'allusion aux physionomies « attrayantes » et à l'usage de spatules en « métal précieux », peut laisser penser à des femmes des milieux privilégiés, les renseignements restent trop vagues pour pouvoir en tirer des conclusions<sup>52</sup>. En revanche, le chroniqueur donne plusieurs indications qui expliquent son appréhension à l'égard du *chimò*. Il signale d'abord les conséquences nocives du *chimò* sur la santé. Plus haut dans le récit, le voyageur cite les « dégoûtantes préparations », qui provoquent une abondante salivation chez la personne qui les consommait<sup>53</sup>. Le jeune scientifique souligne ensuite la dépendance physique qu'entraîne le tabac : « le premier inconvénient de cette drogue est de colorer les dents en noir » puis « l'habitude prise, il devient pénible de se passer du chimo »<sup>54</sup>. À côté de ses effets excitants moins perceptibles, Jean-Baptiste Boussingault en évoque d'autres

---

<sup>50</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op.cit.*, vol. II, p. 72-73.

<sup>51</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op.cit.*, vol. II, p.140-141.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. II, p. 73.

plus visibles, notamment sur le physique des femmes. Le portrait réalisé des jeunes femmes de Mérida à « l'émail des dents noircit » malgré des « lèvres roses », donne à voir un visage féminin plutôt repoussant. Surtout si l'on pense à l'importance du soin des dents dans les milieux bourgeois en France où de belles dents constituent des critères majeurs de jeunesse et de beauté. Une correspondance de Jean-Baptiste Boussingault avec sa sœur qui habite à Paris, montre l'obsession pour la dentition. Cette dernière, découragée devant son physique vieillissant, dit se trouver « toujours bien maigre » et avoir « encore perdu deux dents ». Elle ne trouve d'ailleurs d'autre solution que se tourner vers l'illusion de l'art : « si le peintre ne m'embellit pas, tu me trouveras pas belle »<sup>55</sup>. Dans un siècle où les prothèses dentaires n'étaient pas encore à la portée de tous, l'état des dents était surveillé de près, particulièrement chez les femmes. Mais l'aspect le plus étrange de cette description de consommation du *chimò* vient de la gestuelle. La « longueur démesurée » de « l'ongle du petit doigt » ne donne pas seulement l'idée d'une consommation primitive et incessante mais aussi l'impression d'une physionomie ensorcelante aux doigts anormaux<sup>56</sup>. Ainsi, cette drogue qui était partagée par les deux sexes, provoque davantage de répulsion dès lors qu'elle marque le visage et le corps des femmes.

Que l'on se trouve à Santa Fé de Bogotá, à Caracas ou à Mérida, l'image des fumeuses et consommatrices du tabac est la même : des jeunes femmes à la fois trop dépendantes de l'effet stimulant du tabac et trop indépendantes de l'autorité patriarcale. L'absence de différenciation sexuelle dans la consommation du tabac s'oppose nettement aux usages en France. Alors qu'en Grande Colombie tout le monde fumait, de l'Indien à la créole, dans la rue et au théâtre, en France, fumer reste une pratique masculine, une activité rigoureusement sexuée que les femmes doivent éviter. Le scandale de Georges Sand fumant un cigare, en est la preuve. Ainsi, insister sur les espaces mixtes de la sociabilité créole où les fumeuses de cigare ne sont pas seulement visibles mais initient le jeu de la séduction, est une manière de les dépeindre en filles

---

<sup>55</sup> Lettre de la « femme Vaudet, née Boussingault », écrite à Jean-Baptiste Boussingault, datant du 3 juillet 1825. La sœur de J-B. Boussingault est mariée à un promoteur immobilier installé à Paris, Monsieur Vaudet. Voir J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. V, p. 343.

<sup>56</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. II., p. 140-141. Gaspard Mollien signale également la longueur démesurée de l'ongle du petit doigt mais chez les hommes et femmes ouvriers et chapeliers de la région de Socorro en Colombie. « Dans chaque chaumière, dans chaque maison, tout le monde et occupé à filer, à teindre ou à tisser ; on voit partout des métiers ; un grand nombre d'habitants préfèrent tresser des chapeaux de paille ; on reconnaît ces ouvriers à l'ongle de l'index, qu'ils laissent croître démesurément ». Voir G. Mollien, *Voyage, op. cit.*, vol. II, p. 138.

aux mœurs légères. Quant aux consommatrices du *chimò*, qui dans les récits imprécis de voyageurs se confondent avec les femmes créoles, elles interpellent tout autant les hommes en leur offrant des prises. Telles des sirènes séductrices et vicieuses, ces dernières, comme les fumeuses des cigares, franchissent non seulement les limites de la modestie et de la vertu mais aussi les barrières du genre.

La danse choquait tout autant que le fait de fumer. Cette habitude festive partagée par les hommes et les femmes de tous les milieux sociaux grand-colombiens, est considérée particulièrement inappropriée lorsqu'elle implique les dames créoles.

## *2. La danse passionnée des créoles*

Si l'habitude de fumer en public pour les femmes, renvoie à une moralité douteuse dans les récits, le penchant des créoles pour la danse ne peut que compromettre encore plus leur statut. À l'instar des témoignages sur les fumeuses « créoles », les descriptions sur la danse restent généralistes et imprécises, notamment sur les lieux et les milieux sociaux concernés. De ce fait, les textes sur les danseuses créoles fournissent parfois plus de renseignements sur les chroniqueurs et leurs fantasmes, que sur les pratiques mêmes.

### *Amalgames et ambiguïtés des danses créoles*

Alors que certains voyageurs, comme le docteur Saffray, distinguent clairement les danses indigènes et métisses des danses créoles, la plupart des chroniqueurs font des descriptions moins détaillées qui favorisent les amalgames. Ce manque de précision se retrouve sur le plan pictural. Les artistes qui interprètent les danses créoles ont tendance à multiplier les confusions entre les différents types de danses, créant une fausse idée de la manière dont se déroulaient ces rites de sociabilité selon les milieux. Aussi, les dames créoles qui osent se livrer à de danses indigènes et africaines ne peuvent que soulever davantage la réprobation des lecteurs européens comme locaux. Le marin Gabriel Lafond de Lurcy est un des premiers voyageurs à évoquer le goût généralisé pour la danse des habitants de Guayaquil. Mais alors qu'il n'indique pas exactement à quel endroit il a observé ces bals, il évoque la participation des femmes de la société créole. Ce voyageur et chroniqueur à succès est aussi un des premiers témoins oculaires des ambiances festives en Grande Colombie. Il contribue d'ailleurs à répandre quelques

malentendus. Ce tableau des danses présumées créoles date probablement de 1826, année du passage de Gabriel Lafond de Lurcy dans la ville de Guayaquil :

La saison de pluies est à Guayaquil, la saison des plaisirs ; la société déploie tous les charmes de sa coquetterie, les prestiges de son opulence, quand la nature se fait maussade et semble se vêtir de deuil. Les bals résument tous les plaisirs des habitants de Guayaquil ; la danse est un goût à peu près général ; c'est plus qu'un goût, c'est une passion ; on danse à tout propos ; et même hors de propos ; la danse marque et consacre toutes les circonstances importantes de la vie : on danse aux baptêmes, aux mariages, et même à la mort des petits enfants, qu'on appelle *angelitos* (petits anges), ce qui est une manière comme une autre d'exprimer ses convictions religieuses et ses regrets. La musique de tous ses bals se compose de harpes, de guitares et de violons....Les femmes dansent à ravir, si bien qu'elles ont mérité (les danseuses de Cadix ayant la réputation d'être les plus sémillantes de la Péninsule) le surnom de *caditanas* de l'Amérique. L'éducation des femmes est extrêmement négligée à Guayaquil.<sup>57</sup>

Bien que la finalité de ce passage soit de montrer l'omniprésence des « bals » à Guayaquil et de ce fait, la passion exagérée pour la danse de la société créole, les références employées par Gabriel Lafond de Lurcy sèment la confusion. La cérémonie des *angelitos* par exemple, est un rite funèbre célébré dans les milieux indigènes. Il surprenait la plupart de voyageurs européens par son ambiance festive mais aussi par le syncrétisme religieux qu'il impliquait. Dix ans plutôt, Alcide d'Orbigny avait décrit une pratique mortuaire similaire, appelée *Velorio*, aux alentours de Cumaná<sup>58</sup>. Elle est reprise dans son *Voyage* par une lithographie de Julien Boilly (Figure 99), décalquée d'une aquarelle de François Roulin, comme toutes les gravures traitant de la Grande Colombie dans cet ouvrage. Quoique le titre de François Roulin, *Bords de la Magdeleine : le bal au petit ange* (Figure 100), situe le lieu de cette cérémonie en Colombie, loin de la région vénézuélienne indiquée par Alcide d'Orbigny, ce dernier

---

<sup>57</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*, 1847, vol. II, p. 34-35.

<sup>58</sup> Le chroniqueur dit avoir vu cette scène de *velorio* pendant ses excursions dans la campagne de Cumaná et plus précisément sur les bords du rio Santa-Catalina. L'aquarelle de François Roulin qui illustre cette scène, vingt ans plutôt, concerne le bord d'un autre fleuve situé en Colombie, La Magdalena. Voir A. d'Orbigny, *Voyage Pittoresque dans les deux Amériques*, op.cit., p. 53-54.

confirme la participation « des indiens et des nègres » dans ce *velorio*<sup>59</sup>. Sans savoir si Alcide d'Orbigny tient ses sources uniquement du docteur Roulin, il signale le caractère métissé et spontané de ce rite mortuaire. Le métissage culturel apparaît aussi dans l'aquarelle de François Roulin, à travers la croix posée sur le petit défunt et l'aspect primitif des instruments de l'orchestre, dont la mâchoire à gratter<sup>60</sup>. Le mélange culturel se poursuit avec les musiciens et danseurs au deuxième plan, ainsi que dans l'apparence physique des femmes accroupies. Or, cette évocation de cérémonie funèbre aux rythmes africains et indigènes, est loin des sons de « harpes, guitares et violons » que Gabriel Lafond de Lurcy constate dans les bals de Guayaquil<sup>61</sup>.

Le passage de Gabriel Lafond de Lurcy sur les bals à Guayaquil est également chargé d'ambiguïtés à propos du tempérament des femmes. L'ambivalence est surtout palpable dans la manière d'associer indirectement « les plaisirs » et « la passion » à la femme créole<sup>62</sup>. Quand l'auteur écrit, « la société déploie tous les charmes de sa coquetterie », la société est une façon allusive d'évoquer la femme de la société blanche de Guayaquil. Le jeune marin, habitué du monde plus relâché des ports, peut se montrer plus indulgent à l'égard de ces danseuses avec l'usage des éloges comme danser « à ravir » ou bien, mériter « le surnom de *caditanas* de l'Amérique »<sup>63</sup>. Pourtant, la *caditana* n'est autre que la danseuse populaire des rues de Cadix alors que la danse reste une activité controversée en France. Le ton désinvolte du narrateur n'exclut donc pas une réaction plus critique de la part des lecteurs. N'oublions pas que la danse est « liesse charnelle, antichambre du vice et révélatrice de pratiques superstitieuses » en France<sup>64</sup>. Dès que les corps des partenaires sont trop proches et la sensualité de l'autre trop présente, la danse est interdite<sup>65</sup>. C'est le cas de la valse à la cour de France depuis 1820 mais aussi de la censure de *Madame Bovary* (1856). Ainsi, souligner le goût immodéré pour la danse des femmes créoles de Guayaquil tout en

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>60</sup> Les instruments de la lithographie de Jules Boilly et de l'aquarelle de François Roulin, sont décrits avec plus de précision par Alcide d'Orbigny. La flute, par exemple, provient d'un « *tuyau de plume* » selon ce dernier ; Voir A. d'Orbigny, *Voyage, op cit.*, p. 54.

<sup>61</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. II, p. 35.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. II, p. 35.

<sup>64</sup> A. Estienne et L. Daneau, *Le Dictionnaire historique de la Révolution française*, 2004, "Danse".

<sup>65</sup> Les sermons des prêtres et l'éducation parentale en France interdisent la danse et notamment chez les jeunes filles. Voir A. Carol, « L'expérience du corps et sentiment de l'intime au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Imaginaires et sensibilité au XIX<sup>e</sup> siècle, études pour Alain Corbin*, 2005.

insistant sur leur éducation « extrêmement négligée », est loin de donner d'elles une image sage et vertueuse<sup>66</sup>.

À l'instar de Gabriel Lafond de Lurcy, d'autres voyageurs témoignent dans leurs récits des danses auxquelles la femme créole participe avec plus ou moins d'ardeur. En revanche, la transcription iconographique de ce passetemps controversé reste plus exceptionnelle. L'étrangeté que pouvaient représenter les instruments de musique comme les mouvements corporels impliqués dans ces danses exotiques aux yeux des Européens, rendait sans doute l'exercice pictural plus complexe, dissuadant rapidement les artistes. Les rares images trouvées sur cette thématique en Grande Colombie sont d'ailleurs déconcertantes. Le trouble qui se dégage de ces scènes de danse s'explique surtout par les confusions introduites par les voyageurs. La première image connue sur ces festivités mondaines est une lithographie de Julien Boilly, parue en 1836, intitulée, *Danses créoles à Cumanà* (Figure 101). Elle est dessinée d'après une aquarelle de François Roulin, au titre plus court, *Danse du pays* (Figure 102). Elle apparaît dans le fameux *Voyage* fictif d'Alcide d'Orbigny où l'aspect artificiel des personnages danseurs s'amplifie à la lecture du texte. Examinons la description de cette danse créole, qui est sensée avoir lieu aux alentours de la ville de Cumanà :

Dans une plaine riante située près du faubourg des *Guayqueries*, et couverte de petites cases en roseaux qui forment les laiteries du pays. (...) Ces fermes sont la propriété des créoles espagnols. Ils y vivent heureux et tranquilles, satisfaits des petits revenus de leurs bestiaux et de leurs champs. Plus d'une fois, quand j'entrais dans ces fermes américaines, j'apercevais des couples gracieux dansant au son d'instruments du pays. La plus jolie de ces scènes me fut offerte dans une métairie de la plaine de *Charas*. Sous un hangar, deux artistes indiens promenaient leurs doigts sur une espèce de harpe fabriquée dans le pays, tandis qu'un noir contrefait et bossu marquait la mesure en agitant une calebasse remplie de pois secs, qui résonnaient comme des castagnettes. Les joueurs de harpe se tenaient mollement renversés sur une buttaca ou chaise de prêtre<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. II., p. 35.

<sup>67</sup> A. d'Orbigny, *Voyage Pittoresque, op. cit.*, p. 53-54.

Mis à part l'indication géographique de la plaine de Charas, que le lecteur présume non loin de la ville de Cumanà, Alcide d'Orbigny livre peu d'indices qui rendent cette scène authentique. L'incohérence provient d'abord de l'évocation des « créoles espagnols » qui dansent dans des « cases en roseaux »<sup>68</sup>. Ici, la question évidente s'impose : qui habite ces cases, les créoles ou les exploitants agricoles? D'après le modèle connu de l'*Hacienda*, l'exploitation agricole des grands propriétaires terriens, les bâtiments dédiés à la production sont rarement habités par les maîtres et se situent à l'extérieur de la bâtisse principale. Cette incertitude sur l'origine des habitants se poursuit avec l'absence d'informations sur les danseurs, puisque le voyageur ne décrit que l'apparence métissée des musiciens. S'agit-il de couples danseurs créoles qui dansent avec leurs employés où bien de travailleurs agricoles qui organisent leurs propres festivités? L'aquarelle de François Roulin, *Danse du Pays*, n'apporte pas plus de renseignements. Qui sont les danseuses blanches, habillées à la mode du premier Empire avec de fines robes en mousseline et des chignons fleuris? Leurs physionomies contrastent d'ailleurs avec l'allure décontractée des musiciens métis. Doit-on voir une festivité créole qui fait appel à des musiciens des environs? Probablement. Dans tous les cas, ces élégantes dames et leurs partenaires apprêtés ne ressemblent pas aux humbles habitants métis qui peuplent les plaines laitières du Vénézuéla.

L'idéalisation des danses métisses par l'intégration des physionomies européennes ou créoles est aussi à l'œuvre dans une gravure parue trente ans plus tard, dans le récit du comte de Gabriac. Ses témoignages livrés dans *Promenade à travers l'Amérique du Sud* sont d'autant plus intéressants qu'ils proviennent d'un des rares voyageurs musiciens. Son écriture est aussi plus précise que celle d'Alcide d'Orbigny et son ton plus spontané et humoristique, ce qui procure la sensation d'expériences vécues. Des qualités qui contrastent avec la maturité d'Alexis de Gabriac à son arrivée en Colombie : en 1866, il est déjà un homme mûr de 55 ans, riche d'une expérience diplomatique au Mexique. Il dit voyager « pour revenir meilleur, plus instruit et grandit par des connaissances nouvelles », mais son but est aussi d'atteindre le Pérou et d'explorer le fleuve Amazone<sup>69</sup>. Son périple débute par la remontée en vapeur du fleuve Magdalena avec son ami, le vicomte Blin de Bourdon. Le long de ce fleuve, Alexis de Gabriac essaie d'apprendre l'espagnol, il chasse les caïmans et endosse le

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> A. de Gabriac, *Promenade à travers l'Amérique du Sud : Nouvelle-Grenade, Équateur, Pérou, Brésil*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 81.

costume du musicien ambulant. C'est ainsi qu'il joue du violon dans un village près de Honda et se montre déçu quand il doit payer le dîner et la nuit sur place, expérience « doublement regrettable » selon le voyageur<sup>70</sup>. Près de la ville d'Ibagué, il s'invite à une danse nocturne qu'il entend quelque part dans la jungle. Cette scène festive est interprétée dans une gravure quasi surréaliste de M. Parent figurant des danseurs métis et des femmes blanches, au titre encore plus étrange de : *Une batouque de Chollos grenadiens* (Figure 103). Or, contrairement à Gabriel Lafond de Lurcy et à Alcide d'Orbigny, Alexis de Gabriac précise clairement la participation exclusive des indigènes et des Noirs à cette fête<sup>71</sup>. Comment expliquer alors les danseuses aux torses dénudés et à la blancheur immaculée, que l'on aperçoit au deuxième plan de la composition de Parent?

Afin de mieux comprendre les incohérences de la gravure de Parent, il convient de revenir sur la description des danses observées par les voyageurs, non loin de la ville colombienne d'Ibagué :

Guidé par le bruit, nous marchons pendant une demi-heure dans sa direction et nous arrivons à un groupe de bananiers au milieu duquel se trouve une case isolée bâtie en cannes sauvages et recouverte de feuilles de palmiers. Là, une soixantaine d'Indiens, de nègres et de chollos sont rassemblés pour le bal. Les uns forment l'orchestre, les autres dansent, et les boiteux, manchots, chafouins, etc., constituent le public. (...) Quant au buffet, des calebasses pleines de chicha et d'aguardiente faisaient tous les apprêts du festin. (...) L'orchestre se composait de six à sept individus presque nus et paraissant animés du feu sacré des derviches de l'Orient.

Tous ces instruments joués ensemble font un charivari qui s'entend d'une lieue, (...), finissent par produire un effet étrange, tout à fait inconnu en Europe, et qui n'est pas dépourvu de charme.

<sup>70</sup> Alexis de Gabriac dit se trouver à dans le village de Guataqui, où il joue du violon et doit payer 1 real et ½ pour le dîner et 15 sous pour la nuit, déjeuner compris. Se plaignant souvent des prix, il explique comment les propriétaires des mules s'entendent sur le prix de location : à Ibagué « il varie de 6 à 12 francs par jour, pour chaque mule, mais on entend par jour douze heures de marche quel que soit le temps qu'on y mette réellement ». A. de Gabriac, *Promenade a travers l'Amérique du Sud*, op.cit., p. 69-70.

<sup>71</sup> A. de Gabriac, *Promenade*, op. cit., p. 73-74.



Les femmes agitent des foulards comme les almées du Caire, mais elles sont loin d'en avoir la beauté et le costume. Cependant leur tête est toujours couverte d'une immense chevelure, la plus luxuriante des coiffures. Leurs mouvements sont lascifs parce qu'ils sont naturels. Elles se traînent voluptueusement, mais plutôt par niaiserie que par calcul.

En effet, rien au fond n'est plus modeste que leur tenue : leurs yeux sont continuellement baissés, leur figure n'exprime aucune émotion, et généralement tous les mouvements de leurs corps pourraient être approuvés par Monseigneur l'archevêque de Tours.

Ces Chollos ne sont pas des femmes, car elles n'ont ni passions ni vertus !

Quoi qu'il en soit cette batouque nous intéressa tellement par son originalité, que nous y restâmes jusqu'à deux ou trois heures du matin, ce qui nous empêcha pas de nous lever de bonne heure, car la journée qui commençait ne devrait pas être moins remplie que les précédentes<sup>72</sup>.

Bien que le musicien voyageur semble mieux apprécier l'originalité et le « charme » des rythmes exotiques, son récit permet surtout de situer le décalage qui existe avec la transcription artistique<sup>73</sup>. Curieusement, les oppositions entre le chroniqueur et l'artiste ne se manifestent que dans l'interprétation des personnages féminins. La représentation des autres personnages, notamment des hommes indigènes, confirme plutôt la convergence de leurs perceptions. Ainsi, les musiciens « Indiens », « nègres » ou « chollos » qu'Alexis de Gabriac décrit « presque nus » et « animés du feu sacré », sont aussi ceux qui dominent la composition picturale de Parent au premier plan<sup>74</sup>. De la même manière que la description des musiciens métis prépare le lecteur à une scène de danses lascives, leurs mouvements saccadés et leurs cheveux désordonnés, évoquent la confusion et la non modération des instincts dans la gravure de Parent. Aussi, *Une Batouque de Chollos Grenadiens* (Figure 103) intègre dans sa composition la même hiérarchie ethnique que celle observée chez des artistes comme Jules Collignon : les

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 73 et 76-77.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 76-77.

hommes locaux « presque nus » qui entament des gestes déréglés, s'opposent aux poses contrôlées et raides des voyageurs européens, qui apparaissent observant de loin la scène, au premier plan à gauche, entièrement habillés. La consommation d'alcool, signalée par la *chicha* (alcool de maïs) et l'*aguardiente* (l'eau de vie), est également associée aux excès des hommes indigènes dans le récit. Contrairement au *Bal au Rio Verde* (Figure 87) d'Alphonse de Neuville où les danseuses indigènes sont celles qui boivent, le comte de Gabriac dépeint une femme indigène au tempérament modéré. Cet aspect « modeste » des femmes indiennes se confirme par leur comportement soumis : « leurs yeux sont continuellement baissés », d'après l'auteur<sup>75</sup>. Alors que l'emploi du mot *Chollo* surprend, car il renvoie à l'appellation des indigènes du Pérou, Alexis de Gabriac semble mieux connaître les textes des philosophes sur les Amérindiens. Ainsi, les *Cholas* observées par le voyageur n'ont « ni passions ni vertus », à l'instar des « bonnes sauvages » de Rousseau<sup>76</sup>. Or, cette image littéraire des danseuses indigènes à la tenue modeste et aux gestes maîtrisés ne se retrouve pas sur le plan pictural. La représentation de Parent met en scène tout le contraire : des danseuses à la peau laiteuse et aux torsos dénudés qui se confondent avec des femmes européennes.

La transfiguration des femmes métisses et indigènes en femmes blanches à la physionomie harmonieuse, est donc à nouveau à l'œuvre dans cette rare interprétation des danses exotiques de Parent. Cherchant sans doute à embellir le sujet féminin exotique pour plaire aux lecteurs européens, les interprétations artistiques contribuent à entretenir la confusion autour de la femme créole et la manière dont elle pratiquait la danse. Seulement, ces images qui transforment les Indiennes en créoles voire en femmes européennes, qui brouillent les messages, sont courantes dans les récits de voyage. Pour comprendre ce phénomène, il convient de tracer un parallèle avec l'art des peintres orientalistes qui se développait au même moment en France. Si les femmes orientales sont aussi peintes en odalisques longilignes et blanches, loin des normes de beauté orientales, c'est parce que leur représentation correspond d'abord au fantasme de l'imaginaire érotique occidentale. Les représentations des danses sud-américaines évoquent ainsi le rêve des banquets orgiaques où des belles femmes aux canons de beauté européens, s'offrent librement et sans apparentes restrictions morales. La transfiguration ethnique peut dévoiler enfin, « une profonde frustration » à l'égard des femmes européennes, comme l'explique Christelle Taraud pour la représentation

<sup>75</sup> A. de Gabriac, *Promenade*, op. cit., p. 76-77.

<sup>76</sup> Ibidem.

artistique des femmes maghrébines<sup>77</sup>. Dans une France où la rigueur morale condamne le désir sexuel, où « l'accumulation de désirs inassouvis » semble avoir atteint un point crucial, les danses exotiques deviennent des scènes utopiques et érotiques où la satisfaction sensorielle est désormais possible avec des femmes, qui, finalement, ne diffèrent pas tant que ça des Européennes<sup>78</sup>.

Mais alors que les artistes accentuent l'illusion de femmes créoles à la peau éclatante de blancheur et adeptes des rythmes exotiques, des descriptions plus tardives des voyageurs les associent définitivement à la débauche.

#### *La danseuse lascive*

L'image du bal amoral des milieux créoles fait partie des poncifs emblématiques de Jean-Baptiste Boussingault. Celle qui joue le rôle principal dans ces danses lascives, appelées *puros*, est une veuve créole de Quito, à la sulfureuse réputation :

Ces réceptions amicales étaient dans des rares occasions, remplacés par un puro, véritable orgie, sorte de bacchanale où les dames de la haute société, qui ne buvaient généralement que de l'eau, se plongeaient dans une demi ivresse (...). Cette fête désordonnée, le puro, a lieu dans des circonstances déterminés, un évènement favorable et inattendu, un changement de domicile, une pendaison de crémaillère (...). Pendant un souper fort animé, on avait servi des rafraichissements dans le salon, des matelas avaient été jetés sur les sols des chambres voisines. En sortant de table, on commença des boléros effrénés. Catita vêtue en officier, dansa sur la corde tendue (...). Catita l'enjamba et munie d'un balancier, elle exécuta les évolutions le plus excentriques ; l'alcool l'avait emballée.

---

<sup>77</sup> Christelle Taraud insiste davantage sur le fantasme des harems et notamment de « l'esclave de chambre » et de l'odalisque blanche soumise au désir sexuel du maître, une image qui semble dominer l'imaginaire érotique masculin sur l'Orient. Voir C. Taraud, *La Prostitution coloniale, Algérie, Tunisie, Maroc*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, p. 294.

<sup>78</sup> Selon Robert Muchembled, des cycles de libération et de contrainte dominant la libido ou les appétits charnels en Europe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Les périodes de frustration exacerbée conduisent à des cycles d'émancipation et de défolement libertin. Le XIX<sup>e</sup> siècle fait partie des périodes de contrainte où « le voile victorien retombe lourdement ». Voir R. Muchembled, *L'orgasme et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Après la corde tendue, vint le molet-molet<sup>79</sup> : une bouteille de marasquin mise par terre à l'entour de laquelle chacun vint tourbillonner, en faisant les pas les plus fantastiques. (...). Je fus le seul qui ne fit tomber la bouteille. Je trouvais que la surexcitation générale atteignait un diapason un peu élevé ; je songeai à sortir de l'orgie<sup>80</sup>.

Cette scène de fête décadente se déroule chez Catita de Valdivieso qui, selon l'auteur, « prétendait ne pas être mariée » au ministre des relations étrangères, monsieur Valdivieso, même si elle portait son nom<sup>81</sup>. C'était une riche veuve qui « avait un teint mat qui promettait » et « une physionomie sympathique », malgré la réputation de « mœurs faciles » qu'elle traînait<sup>82</sup>. Son histoire intrigue particulièrement le jeune ingénieur, qui explique comment après la mort de son premier mari, un deuxième mariage fut arrangé avec son vieux cousin afin « de ne pas diviser une grande fortune »<sup>83</sup>. Comme d'autres veuves rencontrées par le voyageur lors de ses déplacements en Grande Colombie, elle l'aide à s'installer et l'invite quotidiennement chez elle pour les repas<sup>84</sup>. Catita est le prototype de la veuve créole, une catégorie de femme à part, vivant parfois seule et loin de l'autorité patriarcale<sup>85</sup>. De ce fait, elle bénéficiait de la liberté de recevoir des hommes étrangers chez elle, même si cela ne la mettait pas à l'abri des mauvaises langues du village. À l'instar de Catita de

<sup>79</sup> La danse « molet-molet » citée par Boussingault, semble correspondre au *molé molé*, une danse originaire des régions productrices de canne à sucre où les travailleurs agricoles avaient l'habitude de fêter la fin des récoltes en imitant les gestes de leurs labours. L'origine du mot viendrait du mot espagnol *moler* (moudre), que l'on prononce *molé* dans ces régions. En Colombie, la *Caña* est le genre musical né dans ces régions productrices de canne à sucre. Voir M. Dévia, « Folclor Tolimense », *Revista Colombiana de Folclore*, vol. III, n° 7, 1962.

<sup>80</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. V, p. 254-255.

<sup>81</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. V, p. 245.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. V., p. 246. L'histoire du mariage forcé de Madame de Valdivieso illustre un phénomène qui semble avoir été courant en Amérique du sud. Entre familles créoles, propriétaires d'*Haciendas*, les mariages arrangés des jeunes femmes avec des hommes plus âgés existaient afin de préserver la fortune familiale. La législation matrimoniale de l'époque qui se basait sur la dernière *Pragmática Sanción* de 1792, interdisait le mariage aux personnes, mêmes majeures de 25 ans, sans l'accord parental. L'autorité patriarcale a ainsi participé à la préservation du patrimoine par le mariage. Voir A. Carballeda, « Genero y matrimonio en Nueva España », dans P. Gonzalbo et B. Ares (Dir.), *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*, Seville-México, El Colegio de México y el consejo superior de investigaciones científicas, 2004.

<sup>84</sup> Jean-Baptiste Boussingault est accueilli à Ibarra, en Équateur, chez une riche veuve « sur le retour ». Cette veuve avait quatre enfants « de quatre pères différents ». Le voyageur explique ensuite « avoir rencontré dans l'Équateur plusieurs femmes riches possédant des terres, qui avaient conservé une pareille indépendance ». Voir J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. V, p. 167.

<sup>85</sup> Des études historiques ont démontré l'importance économique des veuves au Mexique où l'expansion et la transmission des biens ont existé parmi plusieurs générations de veuves de la région de Regla. Voir l'étude de E. Couturier, « Women in a noble family, the Mexicans counts in Regla, 1750-1830 » dans A. Lavrin, *Latin American Women, Historical perspectives*, London, Library of Congress, 1978.

Valdivieso, qui gère ses affaires personnelles, l'indépendance sociale des veuves était à l'époque réelle : elles pouvaient hériter et gérer leurs biens à travers des donations et des prêts mais aussi par des accords commerciaux, tels les baux. Si la femme d'un riche créole devenait veuve après ses vingt-cinq ans, elle récupérait une importante marge de manœuvre avec l'autorisation légale de signer et de se présenter en nom propre devant les juges<sup>86</sup>. Le remariage des veuves est également fréquent en Grande Colombie et notamment parmi les plus aisées. Les femmes ayant une dot conséquente étaient d'autant plus convoitées qu'elles étaient claires de peau ; le nombre de veuvages et l'âge importaient donc moins que la richesse, d'où les nombreux cas de troisièmes, voir quatrièmes noces parmi les riches veuves créoles<sup>87</sup>. À l'inverse, le veuvage d'une mère laborieuse d'une *caste* inférieure, impliquait souvent une rapide descente dans la misère du fait de son remariage improbable<sup>88</sup>.

Que les faits soient exagérés ou pas dans la « bacchanale » créole observée par Jean-Baptiste Boussingault, les mêmes danses licencieuses se retrouvent dans une autre description de fête avec « l'aristocratie » blanche de Guayaquil. L'observateur est cette fois-ci, le jeune marin Gabriel Lafond de Lurcy<sup>89</sup>:

Les danses de caractère, comme la cachucha et autres danses espagnoles, y sont exécutées à ravir, et vers la fin de la nuit, quand la joie est au comble, que le plaisir atteint le maximum de la folie, et qu'on sent qu'il va bientôt s'échapper, alors commencent d'autres danses, ou sapateos, encore plus libres, plus lascives, et qui jettent l'esprit dans un genre d'excitations telles que le jour vient sans doute à temps pour empêcher que la fête ne dégénère en orgie<sup>90</sup>.

Pendant cette période des guerres d'indépendance, Gabriel Lafond de Lurcy (1820-1828) navigue le long des côtes de l'Équateur en même temps que Jean-Baptiste Boussingault (1822-1832) arpente les Andes avec les troupes de Bolivar. Il s'agit de deux jeunes officiers français qui, sans se croiser, fréquentent la même élite militaire

<sup>86</sup> Voir A. Staples, "Mujeres y dinero heredado, ganado o prestado", dans P. Gonzalbo & Bertha Ares (dir.), *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*, op. cit.

<sup>87</sup> A. Carballeda, "Genero", op. cit.

<sup>88</sup> Les statistiques de 1870 montrent que la Colombie et le Panamá, comptent 2% à 4% d'hommes veufs pour 4% à 9 % de femmes dans la même situation. Voir J. Ortiz, "La sociedad colombiana en el siglo XIX", dans P. Gonzalbo et B. Ares (Dir.), *Las mujeres en la construcción*, op. cit.

<sup>89</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages*, op.cit., vol. II, p. 25.

<sup>90</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages*, op.cit., vol. II, p. 25.

grande-colombienne. Dans leurs récits ils brossent des ambiances festives analogues où « la surexcitation », « la joie » et « les plaisirs » atteignent le comble de l'excès à travers la danse lascive des créoles<sup>91</sup>. Bien que les « boléros effrénés » décrits par Jean-Baptiste Boussingault et les « sapateos » observés par Gabriel Lafond de Lurcy, évoquent l'origine andalouse des danses et renvoient une idée plus précise de la réalité, le rapprochement est fait aussi avec les « bacchanales ». L'analogie avec les festins qui honoraient Bacchus, célébrés dans la nuit et l'ivresse en Grèce, est explicite dans la définition faite du *puro* : « véritable orgie, sorte de bacchanale ». De même, à travers la description des « dames de la haute société » dont les danses, sont conduites dans « l'ivresse », « la folie » et le désordre. Le parallèle tracé entre les danses créoles et les bacchanales, symbole par excellence de déchéance morale dans l'imaginaire occidental, ne peut que souligner la décadence des mœurs des créoles et de leur société. Mais ces peintures de danses exotiques lascives sont également l'occasion de mettre en scène de vrais hommes<sup>92</sup>. Ce sont les voyageurs européens qui, seuls, possèdent une solide moralité et qui, seuls, sont capables de contrôler leurs passions dans les festins. Si Jean-Baptiste Boussingault signale son départ au milieu de « l'orgie » organisée chez Catita de Valdivieso, tout comme Alexis de Gabriac et Blin de Bourdon sont peints dans *Une Batouque de Chollos Grenadiens* en observateurs distants et studieux, c'est pour marquer leur différence et signaler leur maîtrise, malgré l'ambiance locale débauchée.

Ces textes qui donnent à voir une société grande-colombienne minée par le comportement de femmes créoles dissolues, constituent à la fois des miroirs déformants de la réalité créole et des témoignages symboliques et signifiants d'un imaginaire masculin. En d'autres termes, dans ces portraits de femmes excessives, on remarque aussi un rapport conflictuel avec une altérité féminine trop émancipée, qui met en danger la traditionnelle domination masculine. La problématique des femmes trop libres, vivant sans le contrôle de leurs maris, est évoquée clairement par le marin et écrivain à succès, Gaspard Mollien, dès 1824 :

---

<sup>91</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. V, p. 254-255 et G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. II, p. 25.

<sup>92</sup> Le thème de la décadence dans les festins et banquets de l'Antiquité romaine, est réévalué à travers une nouvelle lecture du *Satiricon* et la *Cena Trimalchionis*. Voir F. Dupont, *Le plaisir et la loi, du banquet de Platon au Satiricon*, Paris, La Découverte, 2002.

Sous les climats si déferents des Andes ou des llanos, les femmes exercent une influence irrésistible sur leurs maris oisifs et énervés. Loin d'être renfermées sous des grilles, divertissements, visites, bals, tout leur est permis, sans qu'elles aient même à redouter le contrôle de leurs maris, car rarement ils les accompagnent<sup>93</sup>.

« Visites » et « bals » faisant partie des activités de la sociabilité créole, Gaspard Mollien se réfère dans ce texte particulièrement aux femmes appartenant à cette catégorie aisée. L'émancipation de ces dernières provient selon lui d'une trop libre circulation entre l'espace privé de leurs maisons et les espaces publics où se déroulent les « divertissements », c'est à dire, les « bals » et les « visites »<sup>94</sup>. Gaspard Mollien insiste aussi sur leur constante recherche des plaisirs, puisque « tout leur est permis »<sup>95</sup>. Mais c'est la comparaison avec d'autres femmes qui s'avère ici intéressante. L'autonomie de la femme créole, visible à la fois dans ses déplacements et dans ses mouvements, est mise en perspective avec d'autres qui restent, au contraire, « renfermées sous des grilles ». Fait-il allusion aux odalisques orientales que d'autres voyageurs français citent dans les récits<sup>96</sup> ? Probablement. L'image proposée par Gaspard Mollien de la femme créole émancipée n'est donc pas si différente de celle des danseuses lascives de Jean-Baptiste Boussingault et de Gabriel Lafond de Lurcy ou des fumeuses séductrices décrites par Alcide d'Orbigny. Cette féminité oisive, aux mœurs faciles, qui refuse d'être passive, se répercute symboliquement sur le plan politique. Comme le suggère Gaspard Mollien, dans des pays où les hommes « oisifs » et « énervés » n'exercent aucun « contrôle » sur leurs femmes, le désordre et la décadence menacent la société<sup>97</sup>.

La description des vêtements évoque également la volonté d'indépendance des femmes créoles. La manière dont elles font usage de leurs habits, ramène, là encore, le corps féminin au centre des discours et reflète la sévérité des regards que l'*Autre* déclenche

---

<sup>93</sup> G. Mollien, *Voyage dans la République de Colombia en 1823*, Paris, Arthus Bertrand, 1824, vol. II, p. 132.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> L'Art et la littérature dite « orientaliste », donnent à voir une image de la femme exotique qui diffère nettement de celle représentée dans les récits de voyages sud-américains. L'autonomie de femmes créoles fait partie des caractéristiques qui les opposent aux « belles recluses » et autre odalisques des harems. Voir E. Said, *Orientalisme*, op.cit., 2003 et C. Teraud, *La Prostitution*, op. cit., p. 292.

<sup>97</sup> Ibidem.

quand ses « manières de faire » se confondent avec une certaine subversion des normes<sup>98</sup>.

### *3. Des vêtements entre pudeur apparente et séduction cachée*

Les vêtements raffinés de la femme créole attirent constamment la curiosité des artistes et voyageurs. Leur reproduction en aquarelles fait partie des images pittoresques que les voyageurs aiment garder en souvenirs. Or, les témoignages que nous privilégions dans cette étude concernent moins la description en soi des habits féminins que l'évocation de leurs fonctions et l'effet que leur usage provoquait. Quand les voyageurs parcourent l'Amérique du sud au XIX<sup>e</sup> siècle, ils voient dans les vêtements une utilité bien précise. Si en Europe, les habits ont un rôle de distinction sociale, de protection contre le climat et surtout, de défense de la pudeur, en Amérique équinoxiale les tenues des femmes semblent avoir des rôles déconcertants<sup>99</sup>. Elles pouvaient avoir seulement une valeur de parure et se limiter à des peintures corporelles, comme chez les Indiennes que rencontre le docteur Saffray au Choco. L'habillement des femmes créoles des Andes était perçu aussi d'une manière contradictoire, à la fois modeste et favorisant la séduction entre les hommes et les femmes. La tenue des femmes des Andes est pourtant pensée pour préserver la pudeur : elle dissimule les hanches et les jambes par un long jupon, tandis qu'un voile épais, appelé la *manta*, cache les cheveux et le visage des femmes, lors des sorties en plein jour.

#### *La manta*

Ce sombre accessoire emprunté à la culture arabo-andalouse est le vêtement qui concentre les plus fortes ambivalences de la part des chroniqueurs européens. Le jeune Jean-Baptiste Boussingault, arrivant à Bogotá en 1823, en fait l'inquiétant constat :

Toutefois, il y a aussi un vêtement que l'on mettait lorsqu'on sortait pour affaires, peut-être aussi, j'en suis certain par expérience, pour les rendez-vous, pour aller à l'église. Il a vraiment la régularité de l'uniforme. À dix

---

<sup>98</sup> Nous faisons référence à la théorie des pratiques quotidiennes de Michel de Certeau où les « manières de faire » sont sensées être majoritaires dans la vie sociale, même si elles ne figurent qu'à titre de « résistances » par rapport à une production socioculturelle dominante. Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

<sup>99</sup> Voir P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1984.



pas, un mari ne reconnaissait pas sa femme, toutes étant vêtues strictement de la même manière. J'ai trouvé cela bien intelligent ! C'est un chapeau d'Auvergnat en feutre noir, à larges bords, horizontal, puis une mante en drap bleu, descendant un peu au-dessous du coude et permettant, par son ampleur, de jouer de l'œil, c'est à dire de se masquer. Sous la manta, une chemise à corsage, très décolletée, brodée avec art, puis une jupe en soie, fixée sur les hanches par une ceinture de laine ; la jupe est plissée, et, pour la tenir tendue, le bas porte un ourlet rempli de grains de plomb<sup>100</sup>.

Ce qui attire l'attention dans cette description vestimentaire n'est pas tant la sensation d'uniformité de la tenue que l'ambiguïté de sa fonction. En effet, la pudeur s'oppose à la séduction dans le langage de Jean-Baptiste Boussingault. Il décrit d'une part, la longue jupe « plissée » avec les ourlets en « grains de plomb », qui constituent des petits poids sensés empêcher le mouvement et le soulèvement de la jupe en cas de vent. Existe-t-il une meilleure preuve de pudibonderie vestimentaire sous le soleil des tropiques<sup>101</sup> ? D'autre part, le voyageur fait de *la manta*, un dispositif qui permet à la femme de se masquer et de déployer sa coquetterie. Car, l'ampleur de la manta, permettait non seulement de jouer à montrer et de se cacher, mais aussi de « jouer de l'œil », d'après l'auteur<sup>102</sup>. Ce voile s'avérait d'autant plus complice des conduites séductrices des créoles qu'en dessous se dissimulait une chemise « très décolletée ». Les mêmes craintes sur la manta sont avouées par Gabriel Lafond de Lurcy, mais pour les créoles de Lima. « Qu'on se figure un sorte de carnaval permanent qui permet aux femmes de modifier leurs formes et leurs allures de manière à tromper l'œil même d'un mari », affirmait le jeune officier de la marine<sup>103</sup>. La peur du camouflage vestimentaire, en tant qu'astuce émancipatrice des femmes, est liée à la crainte de l'adultère. Jean-Baptiste Boussingault le suggère quand il dit : à « dix pas, un mari ne reconnaissait pas sa femme »<sup>104</sup>. De ce fait, *la manta* va à l'encontre des intérêts des hommes car elle réduit le contrôle visuel des maris sur leurs femmes. Dans ce portrait des vêtements créoles, comme dans le don du tabac, ce qui transparaît à nouveau, c'est l'appropriation

---

<sup>100</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. II., p. 90.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op.cit.*, vol. I., p. 328.

<sup>104</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. II., p. 90.

par les femmes des initiatives de séduction, un argument de plus pour démontrer la perte de contrôle des hommes sur les femmes.

### *Absence de corset*

Tantôt voilée, tantôt décolletée, l'allure des femmes créoles contraste avec les exigences vestimentaires de la même époque en France. Dans la rue, rien n'est plus de mauvais goût que le décolleté en plein jour. En revanche, le visage féminin restait toujours visible<sup>105</sup>. Ce qui distingue davantage la tenue des créoles de celle des Européennes, notamment dans la première moitié du siècle, c'est l'amplitude des draperies et des vêtements qui entourent le corps sans la présence du corset<sup>106</sup>. Le passage d'une compatriote française en Colombie, qui faisait partie du groupe des scientifiques voyageant avec Jean-Baptiste Boussingault, permet de mieux formuler ce choc culturel. Il s'agit de la femme du docteur Roulin qui, visiblement, faisait sensation chaque fois qu'elle se présentait vêtue à la mode parisienne dans les événements sociaux de Bogotá : « La reine de la soirée était Mme Roulin, malgré ses 28 ans. Ce rang était dû à l'élégance de sa toilette, à son amabilité, à ses yeux verts, au magnifique turban posé sur des cheveux noirs, et à un jarret infatigable »<sup>107</sup>. Le voyageur décrit aussi la toilette de Manette Roulin : elle avait « le costume que l'on portait en France en 1822, chapeau de soie en fleurs artificielles, douillette de soie, corset, châle Ternaux, gants, bottines ». Cette démonstration d'élégance à la française soulève beaucoup de questions « parmi les *señoritas* ». Mais « ce qui les intriguait par dessus tout, c'était la taille de guêpe de la dame française »<sup>108</sup>. Les créoles de Bogotá ont même demandé à Jean-Baptiste Boussingault s'il fallait une « *mecanica* » ou machine, pour se diminuer autant la taille<sup>109</sup>. À côté du corps serré et guindé de la belle Européenne, les formes

---

<sup>105</sup> Les impératifs de la bienséance selon l'emploi du temps en France au XIX<sup>e</sup> siècle est traité dans P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, *op.cit.*

<sup>106</sup> L'authenticité vestimentaire des femmes créoles change et notamment avec l'augmentation des échanges commerciaux vers le milieu du siècle. Gaspard Mollien, de passage en 1823 en Colombie, constate que « Les femmes de la côte renoncent peu à peu au costume élégant des andalouses pour adopter celui des anglaises. » G. Mollien, *Voyage*, *op. cit.*, vol. II, p. 135.

<sup>107</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. III, p. 188.

<sup>108</sup> En France on conseillait aux femmes de porter deux corsets dès le lever, un corset entier par dessus un demi corset « car il était très malséant pour une dame de n'être point lacée ». P. Perrot, *Les dessus*, *op. cit.*, p. 174 et J-B. Boussingault, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. III, p. 92.

<sup>109</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. III, p. 92.

souples et naturelles produites par les vêtements créoles affichaient, sans doute, une toute autre féminité.

Ces témoignages sur les vêtements créoles, qui font ressurgir l'étonnement des observateurs, dévoile l'opinion des voyageurs sur ce que doivent être les vêtements d'une dame convenable. La description que Jean-Baptiste Boussingault réalise de la maîtresse de Bolivar, Manuelita Saenz, permet de résumer cette symbolique moralisatrice qui s'impose chaque fois que les chroniqueurs évoquent les vêtements des femmes créoles. Dans la première année de son séjour à Santa Fé de Bogotá (1823-24), le jeune officier français a le privilège de partager l'intimité de l'héroïne controversée des guerres d'indépendance. À cette époque, Bolivar mène la guerre au Pérou alors que sa maîtresse semble se charger des affaires courantes en Colombie, puisqu'elle reçoit des visites et des nouvelles dans sa résidence privée de Bogotá, selon le voyageur<sup>110</sup>. Sans avoir d'autres informations sur la véritable fonction au sein de l'armée bolivarienne, à ce moment précis, Jean-Baptiste Boussingault transmet un signalement que seul un garde du corps peut observer :

Manuelita était toujours visible. Dans la matinée, elle portait un négligé qui n'était pas sans attraits. Ses bras étaient nus ; elle se gardait bien de les dissimuler ; elle brodait, en montrant les plus jolis doigts du monde, causait peu, fumait avec grâce ; sa tenue était modeste. Elle donnait et accueillait les nouvelles. Dans la journée elle sortait, vêtue d'officier.<sup>111</sup>

Ce portrait contradictoire de la maîtresse illégitime de Bolivar, rassemble plusieurs thèmes que l'on retrouve chez d'autres voyageurs. Bien que Manuelita soit dans l'intimité de sa maison, elle semble s'arranger pour être « toujours visible » pour les visiteurs<sup>112</sup>. De même, alors que sa tenue est modeste et son comportement réservé, puisqu'elle « causait peu », elle est décrite avec une propension à exhiber son corps et notamment ses bras nus<sup>113</sup>. Enfin, le fait de broder et de se recueillir dans une discipline utile et vertueuse, n'empêche pas la favorite de Bolivar de fumer à la vue de tous. Ce signalement ambivalent rejoint la définition de Jean-Baptiste Boussingault sur

---

<sup>110</sup> Jean-Baptiste Boussingault décrit dans son récit « la charmante résidence » qu'occupait Manuelita ainsi que le fait qu'elle recevait « presque chaque jour des nouvelles de son ami » Bolivar, alors à la tête d'une armée révolutionnaire au Pérou. Voir J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. III, p. 212.

<sup>111</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. III., p. 213.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Ibidem.

Manuelita, dont la « prestance » est « tantôt celle d'une grande dame tantôt celle d'une napanga (grisette) »<sup>114</sup>. Cette vision décalée de Manuelita, faite à la fois de qualités et de défauts, digne d'éloges et objet d'incriminations, montre à quel point les comportements extrêmes définissent l'altérité et construisent l'image des femmes créoles. Il est par ailleurs curieux de voir un témoignage de Manuelita brochant, alors que les voyageurs s'abstiennent de décrire cette pratique courante dans la plupart des récits. Celle qui n'a pas hésité à violer allègrement les préceptes moraux de son époque, qui quitte son mari pour devenir la maîtresse de Bolivar, est aussi celle que Jean-Baptiste Boussingault choisit de représenter se livrant aux travaux d'aiguilles<sup>115</sup>. Pourtant, élevée dans les couvents de Quito, Manuelita devait maîtriser plutôt bien la couture. Les broderies en or et en argent de Quito étaient alors reconnues et recherchées dans tout le continent. Aussi, bien que Manuela Saenz ne soit pas représentative de la créole type, la manière de la décrire, en insistant sur son excessive visibilité et en l'acte de fumer, comporte toutes les caractéristiques de la femme « publique » aux mœurs légères, ce qui constitue un stéréotype répandu dans les récits des femmes créoles. Seule l'habitude de s'habiller en officier distingue Manuelita des autres créoles désavouées, même si l'acte de se travestir ne peut que souligner encore, le désordre d'une société où l'inversion des rôles règne dans le couple et notamment dans celui où est sensé commander Simon Bolivar, le premier chef politique de la Grande Colombie. L'allégorie sur le contrôle des femmes, le pouvoir sur les hommes et sur les terres, est encore sous-entendue.

La publication de ces textes en France qui dévoilent au grand jour les mœurs dissolues des femmes créoles ne passe pas inaperçue en Grande Colombie. Trois intellectuels reconnus localement dont une femme écrivain de Bogotá, ne tardent pas à réagir.

#### 4. Réactions des intellectuels locaux

<sup>114</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. III., p. 205.

<sup>115</sup> Jean-Baptiste Boussingault livre plusieurs détails de la vie de Manuelita Saenz : son éducation au couvent à Quito, sa fugue avec le jeune officier Delhuyart, son mariage à un médecin anglais qu'elle abandonne pour vivre en tant que maîtresse du Libertador et le blâme de l'opinion publique de Lima, raison qui pousse Bolivar à fixer leur résidence à Bogotá. J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. III., p. 207-208.

Le moralisateur colombien Rufino Cuervo est le premier à se manifester. Dès 1833, il écrit le *Catecismo de Urbanidad*, un manifeste moralisateur qui cherche à prévenir ses contemporains sur la « barbarisation » des comportements féminins, réputation qui ne semble pas indépendante des récits de voyages. Le notable colombien milite d'ailleurs pour le redressement moral des jeunes filles en appelant à une certaine vigilance nationale : « l'éducation des filles exige de nos jours, plus que jamais, une attention particulière. Dans l'élan de vices et de mauvais instincts qui porteront le pays à la barbarie »<sup>116</sup>. Pourtant, la plupart de témoignages des voyageurs sur l'immoralité des créoles, notamment sur les danses lascives et l'usage du tabac, concordent avec les périodes d'instabilité politique. La « *cachucha* » dansée par les femmes de Guayaquil, qui a failli dégénérer en « orgie » sous les yeux de Gabriel Lafond de Lurcy, s'est déroulée, visiblement, pendant la décennie des guerres d'indépendance<sup>117</sup>. De même pour le « *puro* » observé à Quito par Jean-Baptiste Boussingault, qui date de la fin de l'année 1831, époque de la dislocation définitive de la Grande Colombie, période d'intenses rivalités régionales qui suit la mort de Bolivar en 1830<sup>118</sup>. Le relâchement de mœurs lié aux guerres d'indépendance est sous-entendu sous la plume de ses auteurs même s'ils ne citent pas les officiers, locaux et étrangers, comme étant les principaux participants de ces festins licencieux.

Quelques décennies plus tard, la dépréciation des danses créoles provoque des réactions au Venezuela. En 1877, l'écrivain Miguel Tejera rédige un récit de voyage sur son propre pays : *Venezuela Pintoresca é Ilustrada*. Il est publié à Paris mais en langue espagnole, en suivant le format classique des récits de voyage. À travers cet ouvrage, Miguel Tejera rectifie des informations tout en cherchant une double légitimité en tant que témoin natif et connaisseur des usages européens. Ce récit, destiné à un public local instruit, octroie à la danse une place prépondérante. Les danses locales ou *saraos* sont évoqués dans un chapitre à part, intitulé, *Ethnologie*. Un classement qui place la pratique festive dans un domaine savant et respectable.

---

<sup>116</sup> Traduction faite par moi-même, texte original extrait de S. Pedraza Gomez, *En Cuerpo y Alma, visiones del progreso y la felicidad*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1999, p. 31.

<sup>117</sup> G. Lafond de Lurcy, *Voyages*, op. cit., p. 25.

<sup>118</sup> Jean-Baptiste Boussingault rapporte une insurrection de l'armée du général Flores, président alors de l'Équateur et grand rival de José Maria Obando, le ministre de la guerre colombien. Le matin du 12 octobre, 1831, il fut chargé avec le colonel Demarquet de payer les soldes des combattants insurgés. Voir J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. V, p. 254.

L'auteur définit ensuite les *saraos*, en insistant sur leur caractère familial et sur la vertu inattaquable de jeunes filles qu'y participent :

La manière d'être des dames dont la grâce et la gentillesse sont louées par beaucoup de voyageurs, ne sont pas aussi admirables que les singulières vertus dont se parent la plupart d'entre elles, car les unes sont des dons précieux de la nature, et les autres le résultat de l'éducation et des bonnes manières qu'on leur a inculquée depuis l'enfance par l'exemple, qui est le meilleur des enseignements<sup>119</sup>.

Si l'intellectuel de Caracas ressent la nécessité d'expliquer la nature des *saraos* et souligner le caractère intime des fêtes pratiquées par « presque toutes les familles » du Vénézuéla, c'est probablement dans l'intention de contrecarrer les descriptions controversées des voyageurs<sup>120</sup>. L'insistance mise sur l'aspect familial et « les bonnes manières » des danseuses vénézuéliennes, compense les gestes licencieux dépeints dans les récits<sup>121</sup>. Miguel Tejera tente ainsi de revaloriser l'image, qu'il sait stéréotypée, de la danseuse vénézuélienne et la replace dans un contexte culturel où l'éducation et les notions musicales sont intrinsèquement liées. Il restitue la singularité culturelle de la danse, « louée par beaucoup de voyageurs », mais dans ses aspects nobles, relevant d'un savoir-faire et d'un savoir-vivre vénézuéliens<sup>122</sup>. Comprenant sans doute à quel point l'image des femmes rejaillit sur ses compatriotes masculins, il tâche de restituer le penchant féminin pour la danse dans une sociabilité innocente et civilisée. C'est pourquoi dans sa nouvelle définition de la femme vénézuélienne, le goût naturel pour la danse est associé à une maîtrise artistique et non à la manifestation incontrôlée des passions :

Amie de la musique, elle ne l'est pas moins de la danse, et on peut dire que rares sont les pays où elle danse avec plus de désinvolture et d'élégance qu'au Vénézuéla. On ne voit pas là-bas, comme dans d'autres pays, des

---

<sup>119</sup> Texte traduit par moi-même de l'espagnol « *Y sobretodo el trato de las damas cuyas gracias y gentileza tan alabadas por muchísimos viajeros, no son tan de admirar como las singulares virtudes que adornan à la mayor parte de ellas, pues las unas son un precioso don de la naturaleza, y las otras resultado de la educación y buenas costumbres con que han sido nutridas desde su infancia por el ejemplo, que es la mejor de todas las enseñanzas* ». M. Tejera, *Venezuela Pintoresca é Ilustrada*, Paris, Librería española de E. Denné-Schmitz, 1877.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Ibidem.

écoles pour apprendre à danser, et s'il y en avait, elles seraient inutiles, car il n'existe pas, on peut le dire, de jeune personne qui ne sache pas danser<sup>123</sup>.

Dans une optique inverse de Miguel Tejera, mais proche de son compatriote Rufino Cuervo, par son souci d'exemplarité, l'écrivaine Soledad Acosta traite également des mœurs des femmes sud-américaines. Elle dénonce l'immoralité, l'impiété et la corruption qui menacent la société colombienne et propose aux jeunes filles de suivre la voie des femmes exemplaires pour combattre ces maux. Il s'agit pour la plupart des femmes européennes dont les biographies sont regroupées dans son livre, *La Mujer en la Sociedad moderna*. Ce recueil publié en 1895, n'explique pourtant pas l'origine de cette recension critique de mœurs féminines, même si l'on doute l'influence des récits de voyages francophones. Ayant vécu plusieurs années à Paris, cette colombienne d'origine hollandaise lisait le français et connaissait sans doute les récits que les voyageurs publiaient sur son pays<sup>124</sup>. Dans son œuvre moralisatrice, l'écrivaine prolifique compare l'instabilité de la Révolution française aux guerres incessantes de la Colombie<sup>125</sup>. Elle attribue surtout un rôle régénérateur à la femme sud-américaine : « La femme doit accomplir une tâche ardue dans l'œuvre importante de régénération, qu'elle se prépare à remplir sa mission! »<sup>126</sup>. Avec *La Mujer en la Sociedad moderna*, l'écrivaine colombienne espère produire une émulation positive auprès des femmes sud-américaines, dont l'éducation elle trouve « si négligée »<sup>127</sup>. Elle choisit, par exemple, la princesse Isabelle de France et l'épouse du général Lafayette, Adriana de Noailles, comme modèles de femmes martyres, héroïques et caritatives. Les talents artistiques de Rosa et Julia Bonheur sont également mis en avant parmi ceux des femmes scientifiques et politiques. Sur le plan de la morale, Soledad Acosta valorise à la fois l'abnégation chrétienne et la persévérance au travail, conformément à la pensée

---

<sup>123</sup> Texte traduit par moi-même de l'espagnol : « *Amiga de la música, no es menos del baile, y puede decirse que en muy pocos países baila con mas desembarazo y gallardía que en Venezuela. No se ven allí como en otros países escuelas para aprender a bailar, y a haberlas serian inútiles, pues no existe, puede decirse, joven que no sea bailador.* ». M. Tejera, *Venezuela, op. cit.*, vol. II, p. 35.

<sup>124</sup> Voir C. Alzate et M. Ordoñez, *Soledad Acosta de Samper : Escritura, género y nación en el siglo XIX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

<sup>125</sup> Soledad Acosta fut la première grande romancière de la Colombie. Entre 1860 et 1910, elle publie au moins vingt-six romans, dont quinze historiques et dirige plusieurs périodiques. Voir C. Vallejo, « Estudio introductorio » dans Soledad Acosta de Samper, *Una Holandesa en América*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2007, {1876}.

<sup>126</sup> Texte traduit par moi-même de l'espagnol : « *A la mujer toca una ardua tarea de la grande obra de la regeneración que ella se prepare para cumplir su cometido.* » S. Acosta de Samper, *La Mujer en la sociedad moderna*, Paris, Casa editorial Garnier Hermanos, 1895, p. XI.

<sup>127</sup> Soledad Acosta écrit exactement : « *porque no se ha de presentar a la mujer hispanoamericana, cuya educación ha sido tan descuidada?* », voir S. Acosta de Samper, *La Mujer, op. cit.*, p. VIII.

positiviste de son époque. Elle sanctionne les passions terrestres et l'oisiveté, des vices qu'elle trouve si ancrés dans la société sud-américaine qu'elle craint ne pouvoir y pallier avec les seuls messages de son livre. C'est pourquoi elle prévient les lecteurs : « Si la corruption des mœurs est trop avancée et notre travail sans effets, du moins nous aurions tenté de freiner le mal »<sup>128</sup>.

À la vertu active prônée par Soledad Acosta, il faut ajouter sa vision avant-gardiste sur la condition féminine. Contrairement aux idées romantiques dans lesquelles sont élevées les jeunes filles de sa génération, l'écrivaine admire les femmes indépendantes qui ont réussi à vivre de leur propre travail, grâce à des métiers honnêtes. Le célibat vertueux et laborieux que prône cette intellectuelle sonne aussi comme un avertissement aux femmes des mœurs légères décrites par les voyageurs. Ces femmes qui n'hésitent pas à étaler leurs charmes en échange de rémunération et dont la réputation sulfureuse se diffuse par l'intermédiaire des récits, constituent le sujet qui retiendra notre attention dans le chapitre suivant.

#### *L'effet miroir : l'image dévalorisée des hommes créoles*

Les intellectuels sud-américains semblent conscients de l'effet nocif des récits controversés sur leurs femmes, pour leur réputation. Le rôle de l'homme créole paraît, en effet, visé de la même manière que l'image des Amérindiens est impliquée dans les représentations des indigènes porteuses. Seulement l'image de l'homme créole se distingue clairement de celle de l'Amérindien. Comme dit Gaspard Mollien en parlant des libertés excessives accordées aux femmes créoles, leurs maris sont « oisifs et énervés ». L'homme créole est donc considéré aussi paresseux que l'indigène mais souffrant, en plus, de nervosité<sup>129</sup>. Cette notion qui paraît anodine de nos jours, était pourtant chargée de lourdes connotations au XIX<sup>e</sup> siècle. La nervosité traduisait des maladies mentales qui provoquaient des contorsions musculaires et rendaient le corps agité et faible. De plus, certains médecins dont le fameux docteur Tissot, avaient attesté le lien entre la nervosité et la masturbation<sup>130</sup>. Ainsi, traiter un homme de fébrile ou

---

<sup>128</sup> Texte traduit par moi même de l'espagnol : « Si la corrupción de las costumbres está demasiado avanzada, y nuestro trabajo es trabajo perdido, si quiera se habrá intentado poner un dique al mal ». Voir S. Acosta de Samper, *La Mujer*, op. cit., p. X.

<sup>129</sup> G. Mollien, *Voyage dans la République de Colombia en 1823*, Paris, Arthus Bertrand, 1824, vol. II, p. 132.

<sup>130</sup> Le docteur Tissot retranscrit les communiqués d'autres médecins de son époque qui constatent les méfaits des « émissions trop fréquentes de semence » chez les hommes et notamment par la pratique de la masturbation.



d'énervé était non seulement insinuer son incapacité à modérer ses pulsions mais aussi son inaptitude à entreprendre<sup>131</sup>. Un homme aux nerfs fragiles ne pouvait donc être utile à la société. Ce dernier point, crucial pour la catégorie des hommes créoles qui s'apprête à diriger les nouvelles républiques sud-américaines, est mis en cause à nouveau par Alexis de Gabriac lorsqu'il décrit l'apparence misérable de la ville de Bogotá :

La génération actuelle, malgré ses prétentions, n'a même pas su entretenir ce qui lui avait été laissé, de sorte que tout tombe en ruine, depuis les bâtiments de l'État jusqu'aux baraques les plus simples, restées elles-mêmes inachevées. Ce pays est arrivé à sa décadence avant d'avoir grandi : c'est un enfant mort-né <sup>132</sup>.

Sans courage, ni force, malgré la détention des richesses, l'homme créole participe directement à la décadence de son pays. Ces critiques visent la revendication de pouvoir des hommes créoles, dont les «prétentions» n'ont pas empêché la ruine de l'État colombien. Dans cette logique de richesses dilapidées, le sort de l'homme créole se distingue à nouveau de celui de l'Indien. Alors qu'il est souvent absent ou mort, puisque les femmes créoles émancipées sont décrites sans la présence des maris, l'Indien, acquiert dans les représentations des couples indigènes non seulement la place dominante mais aussi le rôle de l'être insensible qui laisse les lourds fardeaux à sa femme. Ainsi, bien que l'homme créole ne soit pas obligé d'exploiter sa femme pour survivre, son manque de volonté émancipe sa femme qui profite pour détourner les finances du foyer au profit de ses divertissements. Tout se passe comme si les affirmations sur l'incapacité à gouverner des hommes créoles, invitaient les lecteurs à

---

L'effet nocif sur les nerfs est attesté par son collègue Zimmermann, qui voit « un homme de vingt-trois ans, qui devint épileptique, après s'être affaibli le corps par de fréquentes masturbations ». Se livrer à la lascivité ruine également la santé des jeunes hommes « en dissipant des forces qui étaient destinées à amener leur corps à son point de plus grande vigueur », selon l'ami Ludvig. Le « relâchement total du genre nerveux » qui produit ensuite des « maladies de la langueur », est un des trois effets majeurs de l'onanisme observés par Tissot. Voir A. Tissot, *L'Onanisme, Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, Paris, Imprimerie de Mme Huzard, 1836, p. 20, 23 et 35.

<sup>131</sup> Le stéréotype du « paria nerveux » est aussi signalé en France et en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle, comme un contretype d'un idéal masculin. Georges Mosse montre le lien qui existe entre le discours des certains médecins, (depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle), les désordres nerveux et les passions considérées incontrôlées. Voir G. Mosse, *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, Paris, Éditions Abbeville, 1997, p. 66-69.

<sup>132</sup> A. de Gabriac, *Promenade*, op. cit., p. 47.

repenser la supériorité morale de leurs femmes et de leur propre culture où les hommes gardent encore les commandes.

Il existe dans les récits de voyages peu de portraits d'hommes créoles qui ne soient pas d'hommes politiques célèbres. C'est pourquoi le dessin d'un jeune créole vénézuélien, réalisé en 1886 par l'artiste lyonnais Auguste Morisot, attire particulièrement l'attention. La mission de cet artiste voyageur était d'illustrer la flore et la faune de l'expédition coordonnée par Jean Chaffanjon et dont l'objectif, inaccompli, était de découvrir les sources de l'Orénoque. Pendant la remontée du grand fleuve, l'artiste séjourne quelques jours dans la *Hacienda* de la famille Liccioni où il participe à un important rassemblement des bovins. C'est l'occasion pour lui d'observer et de noter l'habileté des cavaliers, *llaneros*, et des hommes créoles. Cependant, lorsque Auguste Morisot dessine le fils du propriétaire, *Léopold Liccioni* (Figure 104), il choisit de le représenter pendant la sieste, dans l'hamac et arborant le simple pagne des Indiens<sup>133</sup>. Des poses et des accessoires qui semblent suggérer l'oisiveté légendaire de cette jeunesse dorée en même temps qu'ils produisent un effet efféminé sur une anatomie dessinée peu musclée (Figure 105).

À côté de ces portraits des femmes créoles aux comportements licencieux qui rejaillissent péjorativement sur l'image des leurs partenaires masculins, les récits de voyage ont véhiculé d'autres clichés qui contribuent à forger une réputation de femmes exotiques à la sexualité débridée. Il s'agit des différents témoignages livrés sur la prostitution et la sexualité illégitime en Amérique équinoxiale.

## **II. Prostitution et sexualité illégitime**

Il n'y a pas de sujet qui ait provoqué de la part des jeunes voyageurs autant d'allusions, commentaires, explications et justifications que celui touchant aux pratiques sexuelles illégitimes, plus ou moins monnayées. Pourtant, jamais il n'y eut en Europe plus de procès, restrictions et censures autour de la question sexuelle, qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que l'époque débute avec la censure de la *Maja desnuda* de Francisco de Goya (1800)

---

<sup>133</sup> Auguste Morisot parcourt le Venezuela en compagnie de Jean Chaffanjon (1886-1887) avec l'objectif de découvrir les sources de l'Orénoque. Le 17 mai 1886, ils sont invités à passer quelques jours à *La Aurora*, la propriété agricole de la famille Liccioni qui se trouve sur le fleuve Caroni, un affluent de l'Orénoque, non loin de Ciudad Bolívar. Voir le journal d'Auguste Morisot publié en espagnol, sous le titre, *Diario de Auguste Morisot 1886-1887. La apasionante exploración de dos franceses a las fuentes del Orinoco*, Bogotá, Editorial Planeta, 2002, p. 171-181.

par le tribunal de l'inquisition espagnole, quelques décennies plus tard, Gustave Flaubert est jugé pour outrage à la morale publique en France, à cause de *Madame Bovary* (1857). Cinq ans tard, Édouard Manet doit subir l'opprobre, suite à l'exposition du *Déjeuner sur l'herbe* (1862). Ces exemples montrent à quel point les représentations discursives comme picturales de la sexualité et notamment, de la sexualité illégitime sont réprochées. Tels des exutoires sensuels, les récits de voyages surgissent dans ce contexte répressif avec une abondante littérature sur les rencontres lointaines entre hommes et femmes. Certes, les descriptions utopiques et érotiques sur l'*Autre* s'inscrivent dans la tendance romantique qui fait de l'exotisme une manière de compenser l'austérité de la société occidentale. Seulement, le fait de permettre aux lecteurs de vivre momentanément l'expression de leurs rêves érotiques n'explique pas, à lui seul, le succès de ces récits viatiques. Les représentations de femmes exotiques se livrant facilement aux hommes européens constituent aussi une manière d'instaurer symboliquement un rapport de domination. Au besoin de sensualité s'ajoute le besoin d'ascendance. Ainsi, la représentation systématique des femmes sud-américaines sous la forme de « grisettes », se soumettant systématiquement aux désirs des voyageurs, dresse un tableau opposant la décadence morale, féminine et exotique, et la supériorité culturelle, masculine et européenne. Dans ces récits où les désirs de nature sensuelle se superposent aux aspirations d'ordre politique, il importe donc de comprendre la construction d'une altérité féminine troublante, à travers la description des pratiques sexuelles.

Avant de poursuivre sur la question de la sexualité illégitime, il convient de comprendre le contexte prostitutionnel de la Grande Colombie, qui est très différent de celui qui existait en France. Lorsque les voyageurs français arrivent dans les villes sud-américaines, la prostitution est interdite et punie comme un délit dans la plupart des pays sud-américains et ce, jusqu'aux années 1880. Simón Bolívar réitéra l'interdiction de la prostitution en 1828, confirmant des peines qui pouvaient aller de l'enfermement à l'exil, en passant par les travaux forcés<sup>134</sup>. D'une manière inverse, la prostitution n'est pas considérée comme un délit en France mais elle est contrôlée de près par la police et les autorités sanitaires. Tandis que le nombre des *maisons de tolérance* monte à 128 en 1878 à Paris, les rares lupanars clandestins attestés en Grande Colombie semblent gérés

---

<sup>134</sup> A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado, Historia de la prostitución en Colombia*, Bogotá, Aguilar, 2002.

par des femmes blanches, du moins à Carthagène<sup>135</sup>. Les maisons closes étant interdites, les prostituées sont obligées de pratiquer plus ou moins discrètement leur profession, soit dans la rue comme les *Yapangas*, soit dans les fêtes privées, comme les *Tapadas*. Le contraire des prostituées parisiennes qui étaient cantonnées dans certains quartiers et tolérées dans quelques rues, après 19h. La tenue à jour du carnet de santé, afin de limiter la propagation des maladies vénériennes, faisait partie des leurs obligations majeures<sup>136</sup>. En Amérique du sud, le risque de prolifération des maladies vénériennes n'est pris en compte que dans les années 1880, lorsque les autorités sanitaires de certains pays adoptent le modèle français des maisons de tolérance, notamment la Colombie<sup>137</sup>. C'est dans ce contexte de répression de la prostitution que les voyageurs témoignent des nombreuses faveurs sexuelles venant des femmes exotiques.

La question de la prostitution en Amérique du sud ne peut pas s'examiner, non plus, sans comprendre le phénomène des couples illégitimes. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les autorités coloniales s'acharnent à combattre toute sexualité dépassant la relation du partenaire légitime. Seulement ces normes sont constamment défiées : par la polygamie, pratiquée ancestralement par certains Indiens, le concubinage, entretenu par les castes, et la pratique de l'adultère<sup>138</sup>. Jenny de Talleney, fille du consul français au Venezuela entre 1878 et 1891, est une des rares voyageuses à s'interroger sur la raison du nombre important des couples et naissances illégitimes et notamment parmi les ethnies non-européennes. Selon cette fine observatrice, les gens du peuple doivent renoncer au mariage religieux par son coût trop élevé :

Cette situation résulte de l'élévation du tarif appliqué aux mariages religieux, et de la rigueur avec laquelle le clergé fait valoir ses droits. Les gens peu aisés, reculant devant la dépense, ajournent la consécration de leur

<sup>135</sup> La fin du XIX<sup>e</sup> siècle correspond à une époque où le nombre des maisons closes déclinait par rapport au nombre des filles isolées qui s'implantaient à Paris. Voir A. Corbin, *Les Filles de noce*, Paris, Flammarion, 1978, p. 70. La maison close signalée à Carthagène, en Colombie, daterait de 1806. Voir A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero*, op.cit., p. 87.

<sup>136</sup> A. Flexner, *Prostitution in Europe*, New York, The Century, 1917, p. 405.

<sup>137</sup> Le modèle français se caractérisait par le contrôle de la santé des filles publiques et la tolérance de la prostitution Voir A. Corbin, *Les Filles*, op.cit.

<sup>138</sup> Sur la polygamie pratiquée chez les communautés indigènes voir, Caterina Pizigoni, « El pecado de poligamia y la mujer indígena », dans P. Gonzalbo et B. Ares, *Las mujeres en la construcción de la sociedades iberoamericanas*, Seville-México, El Colegio de México y el Consejo superior de investigaciones científicas, 2004, p. 193-217 et Myriam Jimeno, « Mujeres indígenas : antagonismos y complementos », dans M. Velázquez, *Las Mujeres en la historia de Colombia*, Bogotá, Norma, 1995, vol. III, p. 11-31.

union, jusqu'à ce que des scrupules de conscience, durant leur dernière maladie, les y décident. Il existe peu de pays où les mariages *in articulo mortis* soient plus fréquents. Il y a là un abus que l'Église devrait s'attacher à redresser, dans l'intérêt de la morale publique, qu'elle a toujours prétendu associer à son enseignement et à ses œuvres<sup>139</sup>.

À la fin du siècle, les pratiques de sexualité illégitime restent non seulement un problème visible dans le pays, mais aussi un signe de décadence morale, puisque selon la voyageuse, réduire le concubinage est de « l'intérêt de la morale publique »<sup>140</sup>.

Pour des raisons évidentes liées aux sources, il n'est pas question dans cette partie de tenter une radiographie réaliste et complète de la prostitution en Amérique équinoxiale. Les témoignages des voyageurs étant aussi imprécis que limités géographiquement, ils ne permettent qu'une vision partielle de la réalité. En revanche, leurs descriptions des femmes qui se livrent aux différentes formes d'échanges sexuels, permettent de suivre le processus de fabrication du stéréotype de la femme exotique. Elles constituent une vision de l'altérité sexuelle exotique qui n'est pas indépendante de l'image qui est en train de se construire sur la femme grand-colombienne dans les récits. Ces images partielles des femmes lascives, évoquent certaines formes de prostitution qui existaient alors en Amérique du sud. Mais la préoccupation morale attachée à la sexualité à cette époque, rend les discours sur la prostitution ambigus, évasifs et extrapolables. La propension des femmes créoles à aimer le jeu, la danse et l'alcool était déjà assimilée à celle des filles légères, notamment par certains médecins hygiénistes<sup>141</sup>. Mais marcher avec agitation dans la rue, se livrer au bavardage en public, discuter avec un homme inconnu ou lui rendre visite chez lui, étaient aussi des comportements suspects venant d'une dame. Ainsi, quand les voyageurs parlent de la prostitution dans leurs écrits, l'amalgame n'est jamais très loin. Le comportement de la grisette ou la *yapanga* se confond avec celui des femmes adultères, des aubergistes et des *pulperas*, les gérantes des boutiques-bars, répandus dans le pays.

À l'image de l'hétérogénéité de la population grande-colombienne, les prostituées sud-américaines mentionnées par les voyageurs témoignent d'une diversité de statuts et

---

<sup>139</sup> J. de Talleney, *Souvenirs de Venezuela, Notes de voyage*, Paris, Plon, 1884, p. 229.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Le lien entre les mauvais loisirs et la prostitution est signalé par des médecins comme Parent Duchâtelet et Esquiros qui publient des livres pour prévenir la prostitution chez les jeunes filles. A. Corbin, *Les filles, op.cit.*

de situations. Les couples illégitimes, notamment ceux composés de filles entretenues, sont considérés comme faisant partie d'un échange rémunéré, selon les voyageurs. Le contexte prostitutionnel sud-américain décrit dans les récits implique, en effet, une grande complexité. En gros, les voyageurs distinguent trois types de femmes prostituées, pratiquant des relations sexuelles illicites, plus ou moins monnayées : la fille entretenue, parfois citée parmi les *pulperas*, la belle *Yapanga* et la *Tapada*. Cette dernière est la dame galante qui, cachée sous *la manta*, était admise « aux bals et aux soirées » notamment à Guayaquil<sup>142</sup>. La *Tapada* étant la prostituée des fêtes du Pérou et quelquefois de l'Équateur, est moins citée dans les récits de notre corpus, mis à part celui du capitaine Lafond de Lurcy. Tel n'est pas le cas de la *Yapanga*, la belle courtisane originaire de la ville de Popayan, au sud de la Colombie. Cette femme galante, à la peau plus blanche que cuivrée, qui arpente la rue parée de brillants bijoux, est très souvent admirée par les voyageurs. La *Yapanga* incarne la jeune prostituée indépendante, exerçant en dehors de maisons closes, sans la tutelle d'un proxénète. Mais les chroniqueurs semblent se servir de ce terme pour peindre les filles de joie d'autres villes ainsi que pour définir les filles entretenues. Ces dernières sont, en effet, des figures ambivalentes dans les récits. Même si la fille entretenue se place sous l'autorité d'un seul homme, son amant, et non pas du client, et bien qu'elle ne commercialise pas systématiquement ses faveurs sexuelles, elle fait partie des courtisanes citées par les voyageurs.

Dans cette partie de notre étude nos analyses se concentreront sur les deux types de prostituées qui semblent avoir été le plus visibles en Grande Colombie, à savoir : les filles entretenues et les *Yapangas*. Mais avant de poursuivre cette étude sur l'univers prostitutionnel observé par les voyageurs, il convient d'éclairer le rôle de la domesticité indigène et de l'esclavage domestique dans l'évolution de la prostitution.

### 1. Maîtres et domestiques : une sexualité illégitime non tarifée

---

<sup>142</sup> La question des femmes *Tapadas*, est pour Gabriel Lafond de Lurcy « une remarque assez importante, parce qu'elle sert à caractériser Guayaquil ». Cette phrase qui confirme la volonté de simplification et de généralisation des usages et des termes est suivie d'une tentative de classification sociale de la *Tapada*, « les femmes galantes y composent une sorte de classe à part qui tient le milieu entre celle des mercenaires et celle des petits marchands », voir G. Lafond de Lurcy, *Voyages, op. cit.*, p. 25.

La plus importante offre sexuelle en Amérique équinoxiale semble émaner de la sphère domestique des familles créoles. Or, la sexualité illégitime qui a lieu dans ces espaces privés ne peut pas se confondre avec une véritable prostitution puisque la rémunération pouvait être nulle. Dans ces sociétés profondément catholiques où les relations sexuelles illégitimes étaient formellement interdites par l'Église et par l'État, une sorte de « droit de cuissage » s'installe dans les foyers qui emploient des domestiques et ce, depuis les premiers jours de la colonisation. Majoritairement effectué par des Indiennes et de femmes noires, le travail domestique agit comme un régulateur silencieux de la sexualité masculine. Du temps de la colonie, notamment au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les services charnels venant de l'aliénation des domestiques produisent des importantes naissances illégitimes. Depuis cette période, la ville de Santa Fé de Bogotá présente un nombre significatif d'enfants naturels nés de domestiques indiennes et de pères espagnols, souvent leurs maîtres<sup>143</sup>. Cette situation est corroborée au début du XIX<sup>e</sup> siècle par une étude sur les paysans cultivateurs de café, habitant les régions aux alentours de Santa Fé de Bogotá. Ici le taux de naissances illégitimes parmi les femmes célibataires avait atteint le chiffre de 75%<sup>144</sup>. Les autorités locales ayant pressenti l'ampleur de cette sexualité domestique défendue, ne trouvent pourtant d'autre solution que de recommander l'embauche de domestiques mariées ou veuves<sup>145</sup>. La sexualité illégitime n'existait pas seulement entre patrons et domestiques indigènes, elle sévissait aussi entre maîtres et esclaves d'origine africaine.

Jean-Baptiste Boussingault s'en fait le témoin en 1831, lorsqu'il séjourne un mois et demi dans la ville de Popayan. En geste amical de bienvenue, il reçoit la compagnie d'une femme de chambre surnommée Juana, une « mulâtresse » esclave, « n'ayant qu'un défaut bien pardonnable » selon le voyageur, « celui d'exiger que j'admirasse ses seins irréprochables »<sup>146</sup>. Cette esclave a été envoyée par la famille Varela, qui connaissait personnellement le jeune scientifique<sup>147</sup>. L'attitude totalement offerte de l'esclave soulève plusieurs questions dont celle qui concerne les devoirs attendus d'une femme de chambre. Avait-elle une mission sexuelle supplémentaire, commandée par sa maîtresse ou était-t-elle seulement à la recherche d'une récompense matérielle

<sup>143</sup> À partir des testaments des indigènes habitant la région de Bogotá, dont deux tiers de femmes, l'on constate que la plupart de ces femmes ont eu des enfants naturels avec des Espagnols qui étaient souvent leurs maîtres. Voir P. Rodriguez, *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, Siglos XVI-XVII*, Bogotá, IDCT, 2002, p. 19.

<sup>144</sup> S. Bermudez, "Familias y hogares en Colombia durante el siglo XIX", dans M. Velázquez, *Las Mujeres en la historia de Colombia*, Bogotá, Norma, 1995, vol. II, p. 261.

<sup>145</sup> S. Bermudez, "Familias y hogares en Colombia durante el siglo XIX", *op. cit.*

<sup>146</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. V., p. 48

<sup>147</sup> Ibidem.

individuelle? La disponibilité sexuelle dont fait preuve l'esclave Juana, du moins telle que la décrit le voyageur, se comprend mieux quand on sait qu'elle avait tenté plusieurs fois d'éloigner les *Yapangas* qui se présentaient directement à l'appartement du voyageur. En rapportant la réaction de l'esclave Juana, qui se comporte en « vrai chien de garde » chaque fois que les fameuses courtisanes de Popayan forçaient l'entrée du voyageur, l'auteur place cette esclave sur un plan d'égalité en termes d'offre sexuelle. L'ambiguïté des relations entre maîtres et esclaves, dont témoigne ce texte se poursuit avec la description du départ de Boussingault. Après la démonstration de tristesse de la femme de chambre, qui fond dans une « abondance des larmes », le voyageur avoue lui avoir rempli « les deux mains de pesetas et d'argent »<sup>148</sup>. Qu'il s'agisse d'actes imaginés ou de faits réels, de relations forcées ou consenties et monnayées, l'esclave-domestique constitue dans ce récit une image symbolique des nombreuses possibilités qui s'offrent aux voyageurs pour satisfaire leurs désirs.

Doublement dominée par son statut d'esclave et par son sexe, la domestique Juana peut avoir recherché, effectivement, la bienveillance et la générosité de son maître de passage à travers l'offre de son corps. La recherche d'avantages par les femmes esclaves, notamment celui de retrouver la liberté, fait partie des stratégies de survie féminines analysées par des historiens<sup>149</sup>. Toujours est-il qu'après l'abolition définitive de l'esclavage dans les années 1850 en Grande Colombie, le sort des femmes noires ne semble pas plus gai. Dans *Souvenirs de Venezuela*, Jenny de Talleney raconte comment, dans les années 1880, « les pauvres nègresses de Caracas » devaient gagner leur vie par la prostitution depuis que les communautés religieuses, au nombre important de dix-sept, les concurrençaient sur la vente de nourriture, leur industrie principale<sup>150</sup>. Ainsi, certaines esclaves émancipées semblent avoir rejoint les trottoirs occupés par les *Yapangas*, mais à des tarifs sans doute moins élevés.

## 2. Filles entretenues et pulperas, des statuts ambivalents résultant de la misère

---

<sup>148</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>149</sup> Voir les cas analysés en Colombie par P. Rodriguez, « Servidumbre Sexual », dans A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit., p. 85. Voir aussi étude sur les relations illégitimes interraciales du temps de l'esclavage en Amérique du nord, E. Abbot, *A History of Mistresses*, Toronto, Harper Flamingo, 2003, p. 195-224.

<sup>150</sup> J. de Talleney, *Souvenirs de Venezuela, Notes de voyage*, Paris, Plon, 1884, p. 111.



D'après les témoignages des voyageurs, l'homme sud-américain qui finance le train de vie d'une fille entretenue est souvent marié, d'origine créole et suffisamment riche pour faire vivre deux foyers à la fois. En revanche, la fille entretenue est plus difficile à cerner. Elle semble issue des milieux créole et métis, puisque les témoignages ne signalent pas d'indigènes, ni de femmes noires dans cette situation. Les filles entretenues qui surprennent le diplomate et artiste Auguste Le Moyne, font partie d'une classe moyenne, probablement créole. En fonction entre 1828 et 1839 à Santa Fé de Bogotá, ce dernier constate les faits suivants :

Faute d'industrie suffisamment fructueuse, en dehors d'un commerce déjà fort limité, un grand nombre des familles de la moyenne classe vivent dans la gêne ; or la misère, fort mauvaise conseillère, pousse beaucoup de mères non seulement à fermer les yeux sur les intrigues de leurs filles, mais encore souvent à les favoriser pour en tirer profit. C'est ainsi que l'on voit une quantité de ces filles ayant des amants dont les libéralités servent à subvenir aux dépenses de toute la maison, en vertu d'espèces de pactes qui ordinairement se traduisent par un paiement régulier de semaine en semaine<sup>151</sup>.

Les années 1830, période du séjour d'Auguste le Moyne, correspondent à une époque difficile de reconstruction et de désintégration de la Grande Colombie. La décennie de combats et de sièges avait appauvri une partie importante de la population, notamment parmi les classes moyennes créoles évoquées par le diplomate, où les veuves étaient nombreuses. En même temps, avoir une seconde femme et engendrer de nombreux enfants illégitimes, semblent faire partie des démonstrations de virilité de l'homme créole. D'après Auguste Le Moyne, ces relations « devenaient la source d'une foule de bâtards » qui « étaient indulgemment admis et élevés dans les familles à l'égal des enfants légitimes »<sup>152</sup>. L'abondance d'enfants illégitimes n'est donc pas que le fruit des relations illicites entre les *castes*, comme l'avait signalé Jenny de Talleney. Ce sombre portrait des filles entretenues de Bogotá semble pourtant correspondre à une réelle paupérisation des femmes créoles non seulement à cause de la destruction de

---

<sup>151</sup> G. Le Moyne, *Voyages, op. cit.*, vol. I, p. 218.

<sup>152</sup> Ibidem., p. 219.

l'économie après les guerres et suite à la mort des pères et maris, mais sans doute aussi en raison de la contrainte que représentait la dot pour les jeunes créoles<sup>153</sup>.

Quant au rôle d'entremetteuse que le voyageur dépeint des mères des filles entretenues, il rappelle la légendaire *alcahueta*, figure emblématique et perverse de la littérature et de l'art espagnol. L'intervention de la mère en faveur de la prostitution de sa fille est un détail qui devait particulièrement surprendre les voyageurs français, étant donné que les « filles publiques » en France agissaient le plus souvent à l'insu de leurs familles. La plupart des prostituées françaises de l'époque coupaient avec leur entourage familial avant de s'installer en ville pour se soumettre à la loi de la tenancière, du proxénète ou de la rue<sup>154</sup>. En Grande Colombie, la manipulation des filles entretenues par une mère qui favorise les relations illégitimes semble avoir été une pratique qui visait particulièrement les voyageurs. D'après le diplomate français, « l'étranger nouvellement arrivé » était toujours reçu de manière « encore plus facile et empressé dans les familles » de la classe des filles entretenues. Il explique aussi que s'il acceptait les faveurs de sa jeune compagne, elle lui demandait en échange « un petit prêt de quelques onces d'or »<sup>155</sup>. Un engrenage qui provoquait des « relations fâcheuses du point de vue de la morale », selon le diplomate<sup>156</sup>. La misère caractérise aussi la situation de la mère *alcahueta*. Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, les lois espagnoles condamnent le comportement de ces mères dans l'adversité<sup>157</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'image de la mère *alcahueta* avait été remise au goût du jour par les fameuses gravures de Goya, exécutées à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment celle intitulée, *Dios la perdona y era su madre* (Figure 106)<sup>158</sup>.

La plupart des filles entretenues évoquées par les voyageurs constituent les vendeuses ou *pulperas*. Il s'agit de « petites marchandes » qui ne sont pas issues des familles créoles des grandes villes, mais plutôt originaires des villages et des milieux métis. Le docteur Saffray, de passage dans la ville de Cartago en 1869, fait un des portraits les plus complets que l'on connaisse de la *pulpera* :

---

<sup>153</sup> Une dot insuffisante était aussi un obstacle pour trouver un mari convenable, même si au XIX<sup>e</sup> siècle cette pratique semble avoir perdu de son ampleur. Sur l'importance de la dot en Colombie au XVI<sup>e</sup> siècle voir, A. Gamboa, *El precio de un marido*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 2003.

<sup>154</sup> Voir A. Corbin, *Les Filles de noce*, *op. cit.*

<sup>155</sup> G. Le Moyne, *Voyages*, *op. cit.*, vol. I, p. 218.

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Depuis les lois d'Alphonse le Sage, qui datent du XIII<sup>e</sup> siècle, on avait interdit la prostitution de la fille par la mère. Les lois de *Siete Partidas* (1256-1263) déterminent cinq types de délits se rapportant à l'*alcahuetería* en Espagne. Voir A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, *op. cit.*

<sup>158</sup> La gravure *Dios la perdona, y era su madre*, fait partie de la fameuse série de *Caprichos*, réalisée par Francisco de Goya entre 1797 et 1798.

Au-dessous de cette espèce d'aristocratie commerçante, se trouve la classe nombreuse des *pulperas*, petites marchandes dont les établissements donnent à Cartago une physionomie particulière. La *pulpera*, d'ordinaire, est assez jeune, quelquefois mariée ; quelquefois elle se dit veuve : c'est plus qu'une grisette, c'est moins qu'une dame ; elle n'oserait porter des souliers ou des bottines, l'alpargate suffit à son rang : un peu coquette, un peu jolie, curieuse par oisiveté, médisante par habitude, elle fait de sa boutique le centre d'une petite coterie<sup>159</sup>.

Dans la jolie ville de Cartago, située dans la vallée fertile du fleuve Cauca, le docteur Saffray remarque d'abord les rues « propres et bien alignées » ainsi que les demeures « décentes » et « confortables »<sup>160</sup>. Mais ce qui l'intrigue après ce sont les maisons qui ont « une boutique, le plus souvent tenue par une femme »<sup>161</sup>. Les « nombreuses *pulperas* » que croise le voyageur sont de jeunes et petites « marchandes », qui, trop ordinaires pour être considérées des dames, mais pas assez pauvres pour être les égales des joyeuses grisettes, ne restent pas moins, selon l'auteur, des filles de mauvaises mœurs<sup>162</sup>. « Coquettes » et « médisantes », les *pulperas* gèrent pourtant un commerce lucratif. Seulement, la variété des marchandises que l'on trouve chez elles ne fait pas partie des produits les plus vertueux<sup>163</sup>. À la place de rosaires et d'eau bénite, la *pulpera* vend « de la mercerie et du tabac, du maïs, du sel, du chocolat, du rhum, de la chicha, de l'anisette »<sup>164</sup>. Alcool et tabac font donc partie des produits controversés que l'on trouve dans les *pulperias*. Le docteur Saffray avoue d'ailleurs aimer y perdre son temps, afin d'avoir « droit à un siège » et faire « partie du club des habitués »<sup>165</sup>. Cette boutique, centre d'une « petite coterie » d'hommes oisifs, prend ainsi les allures d'une taverne, tout comme la *pulpera*, avec son comportement vulgaire, a tendance à révéler la prostituée<sup>166</sup>.

---

<sup>159</sup> C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade, 1869 », *Le Tour du monde*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 130.

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Ibidem.

Cette image de la *pulpera* qui se confond avec la femme de mauvaise vie, se devine également dans les *Mémoires* de Jean-Baptiste Boussingault. Toujours dans la ville de Popayan, ce dernier découvre la relation que l'évêque entretient avec « une femme en boutique », le lieu qu'il fréquente le soir « pour fumer un cigare »<sup>167</sup>. Mais c'est quand il fait la connaissance de la maîtresse d'un membre de la famille Varela, qui tenait aussi une *pulperia*, qu'il se montre plus critique des mœurs du pays : <sup>168</sup>

Pas mal d'hommes mariés ont une maîtresse authentique à laquelle ils donnent un fonds de boutique pour assurer sa subsistance ; la femme légitime est abandonnée, séquestrée, comme une femme orientale. C'est ainsi que je découvris, par hasard, dans la famille Varela, la fille de la maison que l'on cachait à tous les yeux : fort jolie personne d'ailleurs, dont le mari vivait avec une ñapanga tenant une *pulperia*<sup>169</sup>.

La description de Jean-Baptiste Boussingault met en lumière deux phénomènes qui semblent caractéristiques des relations illégitimes sud-américaines. D'une part, les relations adultères des hommes créoles semblent de notoriété publique, même si les épouses légitimes ignorent cette réalité. D'autre part, la différence de milieu social entre amants et filles entretenues, en l'occurrence entre hommes créoles et *pulperas* métisses, marque aussi la nature de ces relations. Mais, plus que l'adultère, ce qui paraît blâmer le voyageur du jeune Varela, c'est l'abandon de sa jolie femme. Jean-Baptiste Boussingault n'hésite pas, d'ailleurs, à critiquer le statut de sa maîtresse, puisqu'il s'agit d'une « ñapanga tenant une *pulperia* »<sup>170</sup>. La *yapanga*, étant la fameuse prostituée de la ville de Popayan, son tempérament lascif est étendue à la *pulpera*.

La double morale des hommes créoles est donc dévoilée et remise en question par le jeune ingénieur. L'hypocrisie masculine est particulièrement décriée, puisque la fervente pratique de la religion catholique, n'empêche pas d'avoir des relations adultères, ni d'entretenir des épouses illégitimes. Le lien avec l'Orient est aussi perceptible. Non seulement la femme légitime est « séquestrée comme une femme orientale », mais les créoles se comportent comme les sultans polygames, lubriques et insensibles. L'hypocrisie de l'Église est également soulignée par Jean-Baptiste

---

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, 1903, vol. V, p. 80.

<sup>170</sup> Ibidem.

Boussingault, puisque l'évêque a, lui aussi, « une femme en boutique »<sup>171</sup>. Le voyageur montre ainsi une société corrompue qui combat dans les textes le concubinage et la sexualité illégitime, mais qui accepte en pratique l'adultère, qui de plus, devient une preuve publique de virilité. L'état de concubinage dans lequel vivaient les filles entretenues rencontrées par Jean-Baptiste Boussingault était pourtant un délit lourdement puni par la loi<sup>172</sup>. Mais rares sont les voix qui s'élèvent localement contre cette double morale qui favorisait l'adultère masculin et augmentait la pauvreté. Seul la voix du notable carthaginois, Manuel Madiedo, critique cette situation, mais sans réussir à faire changer la loi et les mentalités<sup>173</sup>. Même si les effets nocifs des relations illégitimes se font sentir sur la natalité en Colombie, les gouvernements peinent à trouver des solutions. Tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle, les lois colombiennes dépénalisent cet état de fait, les hommes restant exempts de toute responsabilité économique ou morale vis-à-vis de leur progéniture illégitime<sup>174</sup>.

La description de Jean-Baptiste Boussingault permet, enfin, de mieux comprendre l'ambiguïté du statut de la *pulpera*. Tels que le montrent les textes du docteur Saffray aussi, la plupart des pulperas travaillent et gèrent leur commerce afin d'assurer leur propre « subsistance »<sup>175</sup>. D'où les questions qu'elles suscitent : s'agit-il des femmes vraiment entretenues ? En dehors de la mise financière du départ, qu'elle était la contribution de l'amant adultère ? D'après les témoignages des voyageurs, le travail quotidien de la *pulpera* devait permettre d'augmenter le capital de son amant. Qui était donc le principal bénéficiaire des ces échanges licencieux, la pulpera, la fille entretenue ou l'amant ? En effet, si le statut de la pulpera semble proche de celui de la prostituée, c'est parce que, elle aussi, subit une forme d'exploitation.

### 3. La mythique yapanga

À l'inverse des filles entretenues, la *yapanga* affiche ses tarifs sans complexes tout comme elle change de partenaires régulièrement. C'est la grande courtisane des Andes, la femme galante réputée d'une grande beauté. C'est aussi celle qui inspire davantage

---

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> L'*amancebamiento* était l'état et le terme juridique des couples adultères et illégitimes. Voir A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit.

<sup>173</sup> L'avocat carthaginois Manuel Madiedo soulève le laxisme de la loi dans un article publié dans le journal *El Neogranadino*, en 1852. Extrait de A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit., p. 143.

<sup>174</sup> Voir A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit.

<sup>175</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., 1903, vol. V, p. 80.

les voyageurs. Le portrait littéraire qui en est fait par le docteur Saffray, lors de son passage à Popayan en 1869, est repris picturalement par l'artiste Alphonse de Neuville (Figure 107) :

La ñapanga est jeune et trouve naturel qu'on la dise jolie : elle a deux yeux noirs aux long cils, des dents charmantes, des cheveux qu'à Paris on croirait plus beaux que nature, une démarche gracieuse, quelque chose de vif et d'attrayant dans toute sa personne. Son costume est simple et coquet. Une jupe de mousseline un peu bouffante, rose, blanche ou lilas, laisse apercevoir le jupon brodé à jour et des pieds nus protégés par une simple alpargate. Une ceinture aux couleurs vives retombe en franges sur la jupe. Le buste n'est protégé que par une chemise de forte mousseline brodée en couleur, qui laisse nus le cou et les bras. Dans la rue, un pañuelo, ou châle de laine souple, retenu au sommet de la tête, légèrement serré sur les reins et croisé sur la poitrine, complète ce costume attrayant. Pour ornements, la ñapanga porte des pendants d'oreilles en filigrane d'or, un rosaire d'or autour du cou, quelques bagues au chaton d'émeraude.

La ñapanga travaille : elle fait des cigares, occupation peu rétribuée. Elle joue un peu de la guitare ; elle aime la poésie, cause bien, écoute mieux encore. Elle est fidèle à son ami de cœur. Quand la ñapanga vieillit, elle change de nom ; il en est qui se marient, d'autres se font dévotes ; beaucoup deviennent pulperas : c'est leur retraite.

Le triomphe de la ñapanga, c'est la danse du bambuco ou des vueltas, espèces de pantomimes chorégraphiques. Aussi ce plaisir est-il un de ceux que recherche le plus la jeunesse du Cauca. On danse à propos de naissances, de mariages, dans les piqueniques, dans les simples réunions de circonstance<sup>176</sup>.

Le docteur Saffray dévoile ici le statut ambivalent de l'emblématique *yapanga*, à la fois hôtesse talentueuse et femme galante des rues sud-américaines. L'auteur parvient

---

<sup>176</sup> C. Saffray, « Voyage », op. cit., 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 139.

surtout à signaler les principales singularités qui distinguent cette courtisane, d'autres filles de joie des tropiques. La première caractéristique de la *yapanga* est d'être « jolie ». Mais cette beauté est souvent indéfinissable. Charles Saffray n'évoque d'autre trait physique que la beauté des cheveux noirs et une « démarche gracieuse » alors que Jean-Baptiste Boussingault, qui visite quatre décennies plus tôt la ville de Popayan, trouve seulement ces dames « très jolies pour la plupart »<sup>177</sup>. Il est vrai que le jeune officier signale auparavant : « c'est dans les races de femmes blanches qu'on trouve les ñapangas, de mœurs légères »<sup>178</sup>. Leur beauté est donc liée à leur peau laiteuse, premier et principal critère de beauté chez une femme en Amérique du sud. Le deuxième trait distinctif de la *yapanga*, qui explique sans doute son prestige parmi les voyageurs, est son talent artistique. D'après le docteur Saffray, la vocation de la *yapanga* n'est pas seulement de satisfaire les appétits de son client, mais aussi de le distraire. Elle « joue un peu de la guitare, elle aime la poésie » et ses talents de danseuse semblent très recherchés par les habitants de la vallée du Cauca<sup>179</sup>. Le « *Bambuco* », la danse populaire des régions andines autour de Bogotá, ainsi que les « *vuelitas* », semblent faire partie de ses spécialités<sup>180</sup>. La richesse de la parure de la *yapanga* complète enfin son portrait. Or et émeraudes ornent son corps, tandis que des « pendants d'oreilles en filigrane d'or » encadrent son visage<sup>181</sup>. Cette allure ostentatoire est confirmée dans les *Mémoires* de Jean-Baptiste Boussingault. Pendant son séjour à Popayan en 1830, le voyageur constate aussi leur « costume assez élégant » et surtout « pas de souliers ». L'excentricité d'arborer « aux doigts des pieds des anneaux d'une grande valeur » reste plus rare dans les récits, même si la nudité des pieds féminins accompagne souvent les descriptions des femmes aux mœurs légères<sup>182</sup>.

Le portrait réalisé par le peintre Alphonse de Neuville reprend la description idéalisée du docteur Saffray. Ses *Napangas* (Figure 107) ont l'allure langoureuse des jeunes courtisanes ainsi que la peau éclatante de blancheur. L'une d'elles joue sur une

<sup>177</sup> C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 139 et J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. V, p. 47.

<sup>178</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires, op. cit.*, vol. V, p. 47.

<sup>179</sup> C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 139.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>181</sup> Le filigrane d'or est une fine technique du travail de l'or, héritée du savoir-faire indigène et mauresque. La ville spécialisée dans cette minutieuse technique était Mompox (Colombie), dernier port fluviale sur le fleuve Magdalena avant d'arriver à Carthagène. C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 139.

<sup>182</sup> Le voyageur Gaspard Mollien s'exprime sur la question pendant son périple en Colombie en 1823 : « Ici, comme dans le reste de la République, les deux classes de la société, les riches et les pauvres, n'ont d'autre marque de distinction que la chaussure. Toutes les filles du peuple vont nu-pieds; chez la plupart c'est un moyen de plaire que plus d'une signora leur envie ». Voir G. Mollien, *Voyage, op. cit.*, vol. II, p. 281.

petite guitare, probablement le *tiple*, instrument répandu en Grande Colombie et preuve de ses talents artistiques<sup>183</sup>. On retrouve également l'élégance des tenues décrites par Charles Saffray : les broderies et les mousselines sont aussi visibles que le décolleté de la chemise brodée. En revanche, le dessin d'Alphonse de Neuville évoque moins bien l'opulence légendaire de leurs bijoux. Les doigts de pieds sont d'ailleurs couverts par des chaussons qui tentent de faire office d'*alpargates*, les sandales typiques de la région. Fait curieux, la date de parution de cette gravure, 1873, coïncide avec l'exposition à Paris de l'œuvre la plus célèbre d'Alphonse de Neuville, *Les dernières Cartouches*<sup>184</sup>. Seulement, le réalisme descriptif que le peintre met à l'œuvre dans ses scènes militaires est moins visible dans ce banal portrait de *yapangas*. Ainsi, les questions sur l'origine sociale, les conditions d'installation ou bien les modes de fonctionnement, restent un mystère, à la fois dans le portrait d'Alphonse de Neuville et dans la description du docteur Saffray.

Un aspect plus intime des *yapangas* est observé par Jean-Baptiste Boussingault lors de son séjour à Popayan. Grâce à l'absence de son esclave, Juana, le jeune scientifique peut enfin connaître de plus près les charmes des *yapangas* :

C'est durant une de ses absences que je reçus la visite d'une ñapanga, célèbre par sa beauté et son immoralité. On la nommait Bayonnettica (petite baïonnette). Elle travaillait avec sa mère, autre ñapanga encore jeune, appelée Bayonnetta<sup>185</sup>.

Comme Auguste Le Moyne, Jean-Baptiste Boussingault observe une pratique prostitutionnelle qui s'exerce en famille et qui se transmet de mère en fille. La mère est ici encore l'entremetteuse, l'*alcahueta*, qui apprend le métier à sa fille. Ces usages familiaux qui intensifient l'aspect immoral des courtisanes, étaient à la fois reconnus et condamnés par les institutions locales<sup>186</sup>. Mais contrairement aux filles entretenues

---

<sup>183</sup> Le *tiple* est la petite guitare que l'on retrouve dans toute l'Amérique Latine, héritée probablement des colons espagnols.

<sup>184</sup> *Les dernières Cartouches* illustre la défense d'une maison par les troupes de la marine française, lors de la bataille de Bazeilles, dans les Ardennes, en 1870. Cet épisode montre les derniers efforts de l'armée française face à l'envahisseur prussien et avant la capitulation de Napoléon III. Lors de sa vente, *Les dernières Cartouches* devient le tableau le plus cher du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>185</sup> J-B. Boussingault, *Mémoires*, op. cit., vol. V, p. 48.

<sup>186</sup> Voir analyses sur les réactions locales dans P. Rodriguez « Servidumbre Sexual », dans A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit., p. 82.



créoles que le diplomate Le Moyne rencontre à Bogotá, les *Yapangas* ne sont pas tenues de dissimuler leurs activités prostitutionnelles. Une lettre datant de 1836, qui semble avoir été écrite par les propres *yapangas* de Popayan, permet de confirmer la reconnaissance publique de leur métier et de dévoiler une partie des énigmes qui entourent leur manière de fonctionner :

Les Yapangas vivons ici de notre propre sueur et d'une industrie honnête avec laquelle nous gagnons notre vie convenablement et indépendamment ; et que nous nous comportons avec la modestie et la décence qui sont possibles. Plusieurs d'entre nous sommes mariées<sup>187</sup>.

L'objectif de ce manifeste était de montrer « l'honnêteté » du métier de *yapangas* à une époque où l'on rédigeait le premier code pénal républicain qui devait être appliqué en 1837 en Colombie<sup>188</sup>. Le fait d'insister sur leur probité était une manière de plaider pour leur droit d'exister sans être persécutées par la loi. Afin de gagner le respect et la tolérance de la société créole, les *yapangas* font savoir que plusieurs d'entre elles sont mariées. Ce statut était sensé rassurer leurs contemporains, car il prouvait l'existence d'une autorité masculine à leurs côtés, situation considérée comme moins dangereuse à l'époque que celle des prostituées indépendantes. Avait-t-on plus peur des femmes indépendantes que des femmes sexuellement débridées ? Sans doute. Ce témoignage rare, qui révèle l'existence des maris des *yapangas*, soulève effectivement plusieurs questions. S'agit-il de maris monogames, tolérant la pratique lucrative de leurs femmes sans chercher à bénéficier de la situation ? Ou bien, s'agit-il de maris proxénètes qui passent le sacrement du mariage pour réduire les soupçons qui pouvaient peser sur eux ? L'image fabriquée par les voyageurs sur la belle *Yapanga*, courtisane talentueuse et autonome, devient nettement moins glorieuse à regarder si l'on la confronte aux réalités dévoilées dans ce manifeste.

L'image de la femme exotique, archétype de la femme vulgaire aux mauvaises mœurs, surgit également dans les récits à travers la représentation des personnages féminins les plus communs et dont le métier ne renvoie pas forcément à la prostitution.

---

<sup>187</sup> Lettre extraite d'A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit., p. 147.

<sup>188</sup> Ibidem.

#### 4. Femmes exotiques, femmes faciles

Faire rêver les lecteurs à travers des images de femmes exotiques « faciles » qui se mettent sans remords à la disposition des voyageurs est aussi l'œuvre des récits de voyage. Dans l'iconographie, plusieurs gravures insinuent non seulement l'accessibilité des femmes mais aussi leur abondance. Dans « L'Amérique Équinoxiale », Édouard André raconte comment son arrivée au village colombien de Villavicencio en 1876, « fit sensation » : « les commères formaient la haie sur le pas de leurs portes »<sup>189</sup>. Le talent de l'artiste Édouard Riou transpose avec justesse cette image littéraire de femmes, disposées à se faire voir en public par les nouveaux arrivants étrangers. La gravure *Arrivée à Villavicencio* (Figure 108), montre effectivement un alignement de femmes aux robes de soirée décolletées, posant devant les portes des maisons, tel un village-cabaret à ciel ouvert<sup>190</sup>. Or, comme Édouard André voyage en mission gouvernementale, il n'ose pas s'aventurer dans ces maisons accueillantes. Il affirme d'ailleurs avoir décliné les « offres empressées » des habitants pour remettre d'abord ses « lettres de recommandation aux autorités ». Une décennie plus tôt, ses compatriotes Alexis de Gabriac et Blin de Bourdon sont de passage à Ibagué, un autre village colombien, à 300 kilomètres de Villavicencio, sur la cordillère centrale. Contrairement au voyage officiel d'Édouard André, le périple du comte de Gabriac et son ami se réalise sans formalités. Arrivant à 11 heures du soir à Ibagué, alors que tout le village dort, ils trouvent une auberge où il faut « frapper longtemps à grands coups de pieds dans la porte pour la faire ouvrir » :<sup>191</sup>

Une grosse vielle femme se présenta, et loin de se fâcher comme il convient à une chrétienne, que l'on réveille au milieu de son premier sommeil, elle vint à nous avec l'air mielleux d'une portière de la rue Saint Denis, et mit à notre disposition tout ce qu'elle avait, c'est à dire un lambeau de viande sèche et quatre clous pour accrocher nos hamacs<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> É. André, « L'Amérique Équinoxiale », *Le Tour du monde*, Hachette, 1878, 1<sup>er</sup> semestre, p. 130.

<sup>190</sup> Gravure dessinée par Édouard Riou, d'après un croquis d'Édouard André. Extrait d'É. André, « L'Amérique Équinoxiale », *op. cit.*, p. 129.

<sup>191</sup> A. de Gabriac, *Promenade*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>192</sup> Ibidem.

Qu'il s'agisse d'une véritable auberge ou bien d'une humble demeure mise à la disposition des voyageurs, l'attitude de la femme aubergiste attire particulièrement l'attention. Son comportement séducteur, « mielleux », assimilé par l'auteur à celle « d'une portière de la rue Saint Denis », l'associe d'emblée à la prostituée parisienne. Cette femme vulgaire, car trop avenante, semble correspondre à la figure qui apparaît allongée avec le torse dénudé sur la gravure de Parent. La vieille aubergiste devient la jeune sirène impudique qui pimente la *Scène de nuit dans une cabane de Chollos* (Figure 109)<sup>193</sup>. Dans cette scène d'entrelacement de hamacs à l'intérieur d'une cabane « indigène », l'on remarque aussi l'enfant et le reste de la famille de l'aubergiste<sup>194</sup>. On constate d'ailleurs une partition symbolique de l'espace qui se construit de manière verticale : les voyageurs européens, pour la plupart habillés, se trouvent en haut, alors que les indigènes dont la femme aubergiste, dorment dévêtus sur le sol. Dans ce dessin de Parent, l'aubergiste aux seins nus, apparaît sans gêne, ni modestie et ressemble à d'autres évocations des femmes qui visiblement guettent l'arrivée des voyageurs. « Je reçus aussi la visite de gens que je ne connaissais pas, mais qui venaient avec une cordialité charmante me demander si elles pouvaient m'être agréables », écrit encore le docteur Saffray lorsqu'il arrive dans la ville d'Antioquia en 1869<sup>195</sup>. Certaines représentations picturales de son « Voyage à la Nouvelle Grenade », dépeignent aussi les femmes exotiques en filles de joie, attendant langoureusement l'arrivée des voyageurs. La gravure *Les Indigènes de la Magdalena* (Figure 110), dessinée par Alphonse de Neuville, « d'après un croquis du voyageur », illustre les habitants du petit village de Calamar, situé dans la région du canal Dique, en Colombie<sup>196</sup>. Sans préciser s'il s'agit des indigènes ou des couples de « bogas », les mariniers noirs de La Magdalena, Alphonse de Neuville dessine des belles des tropiques aux torses dénudés et parées de bijoux presque aussi ostentatoires que ceux des *yapangas*. Assises devant le seuil de la cabane, sous le regard des hommes indolents, la pose des Indiennes évoque le cliché bien connu de la belle avec son proxénète. L'art d'Alphonse de Neuville participe, ainsi, à la vision fantasmatique des femmes sud-américaines.

<sup>193</sup> Gravure dessinée par M. Parent d'après un croquis de Gabriac. Voir A. de Gabriac, *Promenade*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>194</sup> Alexis de Gabriac utilise toujours le nom péruvien de *chollo* sans préciser s'il s'agit de populations métisses ou indiennes. Au Pérou, cette dénomination peut désigner un métis comme un Indien.

<sup>195</sup> C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 102.

<sup>196</sup> Charles Saffray s'était arrêté quelques jours dans le village de Calamar, situé sur le bord de La Magdalena en Colombie, dans l'attente d'un vapeur. La gravure *Les Indigènes de la Magdalena*, dessinée par Alphonse de Neuville, d'après un croquis du docteur Saffray, serait inspirée des habitants de ce village. C. Saffray, « Voyage », *op. cit.*, 1873, 1<sup>er</sup> semestre, p. 102 et 104.

## Conclusions

Les voyageurs ont de la vulgarité féminine des représentations qui leur sont propres. La relative liberté de mouvement et d'action que semblent avoir eue les femmes créoles à travers la pratique d'activités qui leur étaient interdites ailleurs, semble renvoyer à une société plus libre où les femmes sont moins autocontraintes. Cette apparente indépendance des femmes créoles suscite dans les récits du XIX<sup>e</sup> siècle une franche réprobation. Très éloignées de la distinction, la plupart des activités des créoles trahissent leur vulgarité. Danser, fumer et revêtir des robes décolletées, constituent, en effet, des critères d'identification et de différenciation des femmes qui permettent aux voyageurs de tirer des conclusions plus générales sur leur comportement et leur moralité. Or, ne montrer que les comportements controversés des femmes plutôt que décrire leurs habitudes plus banales ou plus vertueuses, comme la prière ou la couture, n'est-ce pas la marque d'un regard biaisé ? Le modèle de féminité créole qui est dépeint dans ces récits renvoie aux pratiques qui sont moralement contestées en Europe et qui plaquent sur les créoles une image des femmes érotiques et immorales. Les références aux bacchantes et aux orgies à propos des danses créoles soulignent d'ailleurs les passions incontrôlées et le manque de maîtrise de soi. Les causes de cette déchéance sont soulignées : l'émancipation des femmes et la perte de contrôle des maris sur leurs épouses. En effet, le comportement idéal et vertueux des femmes est souvent montré comme étant le résultat bénéfique d'une influence masculine proche. Du manque d'autorité des hommes sud-américains découle également, selon les voyageurs, leur incapacité à gouverner et à faire fructifier les terres.

Esclaves, filles entretenues, *pulperas* et *yapangas*, complètent le tableau sur la vie débridée des femmes sud-américaines. Bien que ces différents statuts ne renvoient pas tous à des professionnels de la débauche, les récits de voyage tendent à mettre en valeur leurs penchants luxurieux. Ces créatures aguicheuses dessinent un univers où l'immoralité domine et se propage par l'intermédiaire des figures féminines indépendantes. Les mères qui prostituent leurs filles rappellent les fameuses *alcahuetas* espagnoles et remplacent la figure du proxénète. Certes, l'œil des voyageurs ne saisit pas le quotidien de ces femmes sous toutes ses facettes. Quand on regarde les choses de plus près, on s'aperçoit que la *pulpera* est certes une femme issue des milieux

populaires mais aussi une vendeuse et gestionnaire de caractère. De même, quand on considère les textes locaux, comme le manifeste des *yapangas*, on remarque que la *yapanga* s'apparente plus à la prostituée, dépendante du proxénète, qu'à la courtisane, autonome et cultivée<sup>197</sup>. Bien sûr, le regard déformant des voyageurs freine l'émergence d'une vérité plus complexe sur les pratiques quotidiennes des femmes. Cette incompréhension culturelle du regard étranger explique sans doute le sentiment d'exagération que l'on ressent à ces narrations. Dans ces textes qui traitent des comportements des femmes et de leurs relations sexuelles illégitimes, l'imaginaire des voyageurs engendre souvent des malentendus et façonne des « réalités » complices de leurs propres fantasmes. Mais dépeindre l'*Autre* au féminin de manière ambiguë, problématique et démesurée, répond aussi au besoin de construire une image de contre-idéal féminin<sup>198</sup>. Il s'agit de s'identifier en se différenciant, de se révéler en révélant les parts d'ombres de l'*Autre*. Les extrêmes favorisant la comparaison, l'image de la femme européenne ressort automatiquement valorisée de ces récits, et par extension, celle de son *alter ego* masculin, du fait de l'effet de miroir propre au couple.

---

<sup>197</sup> Voir A. Martínez et P. Rodríguez, *Placer, dinero y pecado*, op. cit., p. 147.

<sup>198</sup> Nous faisons référence aux théories de Francis Affergan sur le besoin de toute culture de tenter de définir un *Autre* afin de se définir et de pouvoir se mesurer à son tour. La comparaison étant le fondement de toute construction d'identité et d'image de soi. Voir F. Affergan, *Construire le savoir anthropologique*, op.cit.



## CONCLUSION

De la nymphe exotique à l'indigène porteuse, de la porteuse érotique à la *yapanga* lascive, l'image picturale et littéraire de la femme sud-américaine connaît une évolution qui correspond aux attentes esthétiques et sensuelles des lecteurs européens. Alors que les descriptions des baigneuses et autres nymphes répondent à la recherche d'une utopie exotique, les porteuses indigènes évoquent la recherche d'un nouveau réalisme dans l'art et le besoin de signaler une nouvelle et lointaine victime. L'érotisation des porteuses comme la description picturale et littéraire des femmes aux mœurs légères, impose une image de féminité vulgaire, lascive et trop émancipée. Les transformations multiples que connaît l'image de la femme sud-américaine tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, reflètent le processus composite de la construction de stéréotypes, qui ne permet pas l'émergence d'une vision objective de la vie réelle des femmes. En contradiction avec l'objectif de diffusion des connaissances sur les terres lointaines, les revues de voyage produisent des images de femmes exotiques sexuellement attirantes et saisies dans des situations où les rapports avec les hommes semblent faciles. Ce regard ambigu sur elles, qui se nourrit de visions extrêmes des femmes, à la fois victimes et offertes, n'est pas tourné vers une réalité anthropologique ou historique, mais plutôt axé sur la recherche des effets sensibles qui sont censurés moralement en Europe. Du fantasme exotique à l'utopie érotique, les lecteurs de ces récits illustrés sont aussi transportés dans le domaine des ambitions politiques.

Dans l'élaboration du récit de voyage, il existe la volonté de donner à voir un monde inconnu. Avec la publication du récit, le voyageur cherche également à faire connaître un parcours initiatique qui le hisse désormais au rang des vrais hommes, ceux initiés au savoir, à la science et aux épreuves des grands voyages, comme le célèbre Alexandre de Humboldt<sup>1</sup>. Dans le regard du voyageur il existe donc une double prétention de domination, à la fois sur une humanité lointaine et sur sa propre société<sup>2</sup>. C'est pourquoi à travers ces portraits ambigus des femmes sud-américaines, l'image de

---

<sup>1</sup> Le voyage en France constitue un exercice lointain de virilité pour le gentil homme. Voir les nombreuses publications de Sylvain Venayre sur le sujet, dont « Les valeurs viriles du voyage », dans A. Corbin, J-J. Courtine, G. Vigarello, *L'Histoire de la Virilité. Le triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, t. II, pp : 307-330.

<sup>2</sup> La prétention de domination est un concept lié à « la métaphore optique » et au « regard ordonnateur » que l'anthropologue doit éviter de poser sur la multiplicité humaine selon F. Remotti, « Le savoir anthropologique comme alimentation », dans F. Affergan, *Construire le savoir anthropologique*, Paris, PUF, 1999, p. 105-131.

l'homme exotique est automatiquement dévalorisée. Quand les femmes exotiques sont décrites comme cruellement exploitées ou affichant les mœurs les plus vicieuses, leurs compagnons paraissent insensibles, indolents, peu courageux ou absents. Décrier les défauts de l'homme étranger entre d'ailleurs dans le programme de mise en valeur de l'auteur. Par la confrontation à l'*Autre*, une logique de comparaison se met en place, qui est particulièrement exploitée par les artistes et illustrateurs de ces récits. À côté du stéréotype de l'anti-épouse exotique trône toujours, de près ou de loin, le paria sud-américain<sup>3</sup>. Or, si les hommes exotiques sont responsables de la déchéance de leurs femmes et donc, de la perte de la société sud-américaine, toutes les ethnies ne jouent pas le même rôle, selon les chroniqueurs. C'est là que l'influence des philosophes comme Rousseau et sa conception de l'homme de nature, permettent d'épargner l'Indien par rapport à l'homme créole. En même temps, les discriminations que ces théories autorisent, dévoilent les véritables prétentions politiques des voyageurs. Bien que l'Indien sud-américain soit représenté en tant qu'un être oisif et lâche, il reste pourtant modéré dans ces passions. L'homme créole, lui, est non seulement paresseux, nerveux et dilapidateur mais aussi incapable de modérer ses pulsions. L'image la plus dévalorisante est donc construite autour des hommes blancs et créoles, ceux qui risquent de concurrencer les voyageurs dans la conquête des sirènes des tropiques, mais surtout, ceux qui s'apprêtent à prendre le pouvoir dans les nouvelles républiques sud-américaines. Ainsi, alors que les visées de la France ne portent plus sur le continent sud-américain<sup>4</sup>, des messages symboliques continuent à résonner dans les récits, comme ce texte du diplomate et ethnographe Charles Weiner :

Décidément les Andes n'appartiennent à personne : personne n'en remue les surfaces immenses. (...) Souvent, en écoutant le grondement du vent

---

<sup>3</sup> La figure de « l'anti-épouse » est assimilée à celle de la prostituée dans le regard de l'homme du Maghreb. Voir C. Teraud, *La prostitution coloniale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003. La figure du « paria » est un stéréotype masculin, un contre-exemple, qui a été assimilé en Europe aux groupes des personnes d'origine et religion différentes du reste de la population. Voir G. Mosse, *L'Image de l'Homme. L'invention d'une virilité*, Paris, Éditions Abbeville, 1997, p. 63-80.

<sup>4</sup> Les intérêts impérialistes de la France en Amérique du sud s'intensifient à partir des années 1860. L'intervention militaire française au Mexique a lieu entre 1861-1867. La Guyane française, aux frontières encore floues, suscite des incidents diplomatiques avec les Hollandais (fleuve Maroni- 1861) et les Brésiliens (rivière Japoc-1900). La tentative de protectorat français en Équateur a lieu durant la présidence de Gabriel Garcia Moreno (1860-1865).



dans les fourrés, il me semblait entendre l'immense ronflement de ce peuple dont le lourd sommeil est la principale manifestation vitale<sup>5</sup>.

Malgré un regard inévitablement biaisé, les chroniqueurs témoignent des événements majeurs qui se déroulent en Grande Colombie. Le réalisme impulsé dans l'art par les artistes voyageurs, implique nécessairement un regard plus critique, plus incisif, non seulement sur l'anatomie des êtres exotiques mais aussi sur leur société. L'organisation sociale extrêmement hiérarchisée qui règne dans les pays sud-américains au XIX<sup>e</sup> siècle, ne pouvait pas laisser indifférents ces fils des Lumières et des révolutions. Ainsi, tous les maux qui menacent la société sud-américaine sont réinterprétés au filtre des références des voyageurs francophones : l'exploitation des indigènes, les tortures dans les *haciendas*<sup>6</sup> et dans la région du Putumayo (frontière Colombie-Pérou-Brésil)<sup>7</sup>, les levées forcées des soldats<sup>8</sup>, les abus des hommes d'Église et la double morale des hommes créoles. Ces chroniqueurs éclairés, toutefois, ont peu développé les critiques de ces abus. De ce fait, en dépit de la gravité des faits dénoncés, l'impact de leurs textes reste insignifiant sur l'opinion. La place réduite qu'ils accordent aux exactions ainsi que le faible nombre de traductions en espagnol de leurs récits, expliquent sans doute la banalisation du mal. De leur côté, les Sud-américains peinent également à dénoncer ces fléaux et à se faire entendre. Il faut attendre le siècle suivant et plus précisément l'année 1924, pour voir ces injustices dévoilées au grand jour dans *La Voragine*, le chef d'œuvre de José Eustasio Rivera. Cet écrivain colombien peint alors de manière plus

---

<sup>5</sup> Charles Weiner part en expédition gouvernementale en Équateur entre 1879 et 1882. Il devait explorer les terres entre Quito et le fleuve Napo, afin de trouver de nouvelles routes commerciales. Son expédition comprend 46 porteurs qu'il obtient des chefs indigènes en échange des « barils d'eau de vie » et autres provisions dont la « bimbeloterie ». Charles Weiner décrit aussi avec détails l'organisation des porteurs : les « *macheteros* », ouvrent les chemins, les « *cargueros* », portent les charges et les « *cadeneros* », sont les arpenteurs. Chacun de ces Indiens transporte une charge d'environ 40 kilogrammes. Voir C. Weiner, « Amazone et Cordillères », *Le Tour du Monde*, 1883, 2<sup>e</sup> semestre, p. 227, 230.

<sup>6</sup> Dans ses *Mémoires*, Auguste Morisot décrit avec émotion une scène de torture témoinnée au Vénézuëla, à l'hacienda, *La Aurora*. Un des travailleurs métis qui avait volé et bu l'alcool du maître, avait été pendu par les pieds de manière que le cou touche toujours le sol. Indisposé et indigné, l'artiste voyageur explique avoir demandé pitié au propriétaire, Antonio Liccioni, qui cède en décrochant la victime après vingt minutes. Voir, A. Morisot, *Diario de Auguste Morisot, 1886-1887*, Bogotá, Editorial Planeta, 2002, p. 175.

<sup>7</sup> Édouard André rencontre un des chefs du Lac Cocha, « l'alcalde », qui avait emprisonné une victime dans le fameux instrument de torture, le Cepo. Il dit avoir fait un croquis qui est repris par Édouard Riou dans la gravure, *Le cépo, instrument de torture, à la Laguna- d'après un croquis, de M. André*. Voir É. André, « L'Amérique », *op. cit.*, *Le tour du monde*, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 328. Voir figure 92.

<sup>8</sup> Les recrutements forcés des « enfants » sont d'abord signalés par Gaspard Mollien aux alentours de Moniquira. Voir G. Mollien, *Voyage, op.cit.* t. I., p. 240. Le docteur Saffray publie une gravure d'Alphonse de Neuville avec des « volontaires », ironiquement enchaînés. Voir C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade », *Le tour du monde*, 1869, p.114. Auguste Morisot témoigne aussi dans son journal personnel des recrutements forcés au Vénézuëla pendant le dernier gouvernement de Guzman Blanco. Voir, *Diario de Auguste Morisot, 1886-1887*, 2002, p. 184.

éclatante l'esclavage des Indiens et les tortures qui leur sont infligés, notamment dans les exploitations du caoutchouc.

Indiscutablement en revanche, les artistes voyageurs francophones de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont laissé leur empreinte dans l'art dénommé *costumbrista* qui se développe dans les pays sud-américains. Par rapport aux autres pays, l'isolement artistique dans lequel se trouvait la Grande Colombie à l'aube du siècle, explique certainement l'influence que les voyageurs français exercent sur les artistes locaux<sup>9</sup>. Toutefois, le regard incisif que les voyageurs posent sur ces pays et leurs habitants, n'est pas reconduit localement avec la même intensité ni les mêmes intentions. Si les artistes voyageurs comme François Roulin, Ernest Charton ou Auguste Le Moyne poussent incontestablement les artistes locaux à s'intéresser aux milieux populaires, ils ne parviennent pas à transmettre la force dénonciatrice de leur regard. Ainsi, la paysanne de Ramón Torres Méndes n'évoque pas la triste résignation de la porteuse de François Roulin ; elle ne transmet pas sa fatigue, ni même le réalisme « disgracieux » de son anatomie indigène. Bien que ces artistes partagent une vision non érotisée des hommes et des femmes indigènes, l'interprétation qu'ils font du couple exotique est diamétralement opposée. Alors que les *costumbristas* sud-américains donnent à voir des images poétiques de couples heureux issus des milieux paysans, François Roulin peint des couples indigènes où la femme supporte tous les fardeaux. Cette vision de l'inversion des rôles traditionnels dans le couple, qui puise son inspiration des textes célèbres des voyageurs, n'est pourtant pas anodine sur le plan symbolique. En tant que figure opprimée, la femme indigène évoque les injustices de la société sud-américaine mais surtout l'exploitation par son propre conjoint. La dévalorisation morale de l'Indien est donc aussi à l'œuvre dans les récits de voyages. Ces antagonismes du regard qui se cristallisent dans l'art, démontrent le poids qu'exercent l'éducation et la culture quand il est question de dépendre l'*Autre*, au féminin comme au masculin. Mis à part cette représentation critique du couple exotique, François Roulin réussit à transcrire artistiquement la première version crédible des Amérindiens.

Le terme « stéréotype » provient du procédé typographique inventé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, permettant d'imprimer des nombreux exemplaires avec des planches fixes, dites, stéréotypées. L'adjectif s'est transformé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour

---

<sup>9</sup> Voir Beatriz González, *Ramón Torres Méndez, entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Valencia Editores, 1986.

désigner une opinion toute faite, une représentation figée, un cliché<sup>10</sup>. La naissance de la culture de masse est donc intrinsèquement liée à la création des stéréotypes. Les récits de voyage illustrés, en tant que premiers produits culturels de masse, sont aussi les principaux producteurs d'images stéréotypées. Cette recherche sur les représentations des femmes sud-américaines révèle à la fois la puissance et l'ambiguïté de ces stéréotypes. Mais démontrer l'origine fantaisiste de certains stéréotypes et dévoiler le processus incertain de leur élaboration, c'est aussi remettre fatalement en question les supports liés à leur diffusion. En déconstruisant les clichés véhiculés dans les récits du XIX<sup>e</sup> siècle, nous dévoilons l'illusion de leur substance savante ou historique. Il s'agit en fait d'une fiction qui provient principalement d'un regard masculin où domine une vision de l'*Autre* doublement biaisée, à la fois par la différence culturelle et par la différence sexuelle. En outre, la dimension imaginaire et fictive des discours masculins est d'autant plus déséquilibrée qu'à cette époque le principe de réciprocité n'existe pas. Les témoignages des voyageuses comme Jenny de Talleney et Marie Saint Gauthier, qui permettent d'inclure une vision féminine, restent largement minoritaires. Même constat avec la parole des femmes locales, puisque seul le manifeste des *yapangas* autorise un regard autonome sur les courtisanes de Popayan. La quasi-absence de paroles des femmes locales ou européennes dans les sources viatiques explique, sans doute, le caractère extrême et paradoxal des stéréotypes féminins. Si les Sud-Américaines semblent à la fois soumises et émancipées, entreprenantes et oisives, entremetteuses et passives, vertueuses et lascives, laborieuses et médisantes, c'est parce que l'œil qui les observe cherche davantage à se différencier d'elles, à souligner une altérité dérangeante, plutôt qu'à se rapprocher de leurs réalités. Les stéréotypes féminins nés des récits de voyages se nourrissent donc des contrevaleurs renvoyant souvent une forme jugée abâtardie de l'humanité. La lecture des récits des voyages ne peut donc plus se faire en les prenant au pied de la lettre, du moins en ce qui concerne les femmes et leurs conditions de vie.

---

<sup>10</sup> En 1835, certains dictionnaires définissent encore le stéréotype comme l'adjectif qui qualifie des ouvrages imprimés avec « des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, (...) au lieu de formes composées de caractères mobiles ». Voir *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1835, vol. II, sixième édition, p. 780.

## Sources et bibliographie

### I. Sources

#### 1. Sources imprimées

- ACOSTA DE SAMPER, Soledad,  
-*La mujer en la Sociedad Moderna*, Paris, Casa Editorial Garnier hermanos, 1895  
-*Una Holandesa en América*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2007 {1876}
- ANDRÉ, Édouard,  
-« L'Amérique équinoxiale », *Le tour du monde*, Paris, Librairie Hachette, 1877, 2<sup>e</sup> semestre, 1878, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> semestre, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, 1883, 1<sup>er</sup> semestre  
- « América equinoccial », *América pintoresca*, Barcelone, Montaner y Simón, 1884
- BERNARD, Jean-Frédéric et PICART, Bernard, *Cérémonies et coutumes religieuses*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1737
- BERALDI, Henri, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie L. Conquet, 1890
- BOUFFON, Georges-Louis de, *Œuvres complètes, avec extraits de Daubenton*, Paris, Furne et Cie, 1837, tome III
- BONAPARTE-WYSE, Lucien Napoléon, RECLUS, Armand et VERBRUGGHE, Louis, *À travers l'isthme de Panamá*, Paris, A. Quantin, 1879
- BOUGAINVILLE, Louis Antoine de, *Voyage autour du monde par la frégate du roi « La Boudeuse » et la flûte « l'Etoile » en 1766, 1767, 1768 et 1769*, Neuchâtel, Imprimerie de la société typographique, 1773, t. I et II
- BOUSSINGAULT, Jean-Baptiste,  
-*Mémoires*, Paris, Typo Chamerot et Renouard : 1892, t. I (294 p.), 1896, t. II (288 p.), 1900, t. III (295 p.), 1903, t. IV (359 p.), 1903, t. V, (373 p.)  
- *Jean Baptiste Boussingault*, José Augustin Català, Carlos Eugenio Chardon (traducteurs) Caracas, Ediciones Centauro, 1974, 315 p.  
- *Jean Baptiste Boussingault*, Bogotá, Banco de la República, 1985
- BRISSON, Georges, *Viajes por Colombia en los años 1891 à 1897*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1899
- BROC, Pierre Paul,  
- *Les races humaines considérées sous les rapports anatomiques et philosophiques*, Flandre, Etablissement Encyclopédique, 1837  
-*Las mujeres vengadas y restablecidas en su trono*, Bogotá, FM Stokes, 1825
- BROWN, Joseph, *Diario de una excursión de Bogotá a Girón por la provincia del Socorro*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989
- BRETTES, Joseph de,

- « Chez les Indiens du nord de la Colombie. Six ans d'explorations », *Le tour du monde*, Paris, Librairie Hachette, 1898, nouvelle série 4<sup>e</sup> année, p. 61-96 et 433- 480
- « Les Indiens Arhouaques-Kaggabas », *Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 16/04/1903, t. IV
- L'Amérique inconnue, d'après le journal de voyages*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1892
- CASAS, Bartolomeo de las, *La Destruction des Indes*, traduction de Jacques Migrode (1579), gravures de Théodore de Bry, Éditions Chandeigne, 1995, {1552}
- CHAFFANJON, Jean,  
-*L'Orénoque et le Caura, relation de voyages exécutés en 1886 et 1887*, Paris, Librairie Hachette, 1889
- CHARTON, Ernest, *Vol d'un navire dans l'océan Pacifique 1848*, Paris, Firmin Didot Frères 1854, 47 p.
- CHEVALIER, Charles, *Recueils de mémoires et de procédés nouveaux concernant la photographie sur plaques métalliques et sur papier*, Paris, Charles Chevalier, 1847
- CREVAUX, Jules,  
-« Voyage sur le Río Magdalena à travers les Andes et sur l'Orénoque, 1880-1881, » *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, 1881  
- *Voyages dans l'Amérique du Sud*, Paris, Hachette et Cie, 1883  
- *En radeau sur l'Orénoque, 1881-1882*, Paris, Phébus, 1989
- CUERVO, Rufino, *Breves nociones de urbanidad. Extractadas de varios autores y dispuestas en forma de catecismo para la enseñanza de las señoritas del Colegio de la Merced de Bogotá*, Bogotá, N. Lora, 1838, 25 p.
- DENON Dominique-Vivant, *Le Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, Didot, 1802, 5 vol.
- DUMONT D'URVILLE, Jules,  
-*Voyage de la Corvette l'Astrolabe. Exécuté par ordre du roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829*, Paris, J. Tastu, 1830-1835, t. I à V.  
-*Voyage pittoresque autour du Monde*, Paris, Tenré et Dupuy 1833, t. I et II
- FLAUBERT, Gustave,  
-*Voyage en Orient*, Paris, Gallimard 2006 {1850}  
-*Madame Bovary*, Paris, Pocket, 1998 {1857}
- FLEXNER, Abraham, *Prostitution in Europe*, New York, The Century, 1917
- FORBIN, le compte de, *Voyage dans le Levant*, Paris, Imprimerie Royale, 1819
- GABRIAC, Jean Alexis de, *Promenade à travers l'Amérique du sud, Nouvelle-Grenade, Équateur, Pérou, Brésil*, Paris, Michel Levy Frères, 1868.
- GUEUDEVILLE, Nicolas et CHATELAIN, Henri Abraham, *L'Atlas Historique ou Nouvelle introduction à l'Histoire, à la chronologie, et à la géographie ancienne et moderne*, Amsterdam, Châtelain et Frères, 1705-1739.
- GIRARD, Pierre Simon, *Recherche sur les établissements des bains publics à Paris, depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à présent*, Paris, Crochard, 1832, 59 p.
- GROOT, José Manuel, *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, Bogotá, Imprenta de Foción Mantilla, 1869
- GROOT José Manuel, *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada*, Bogotá, Imprenta de Foción Mantilla, 1869, t. III.
- HUMBOLDT, Alexandre de,  
-*Atlas pittoresque, vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Édition Monumentale, Paris, F. Schoell, 1810 (Ouvrage illustré avec 69 gravures)

- *Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, La librairie grecque, 1816, t. I et II (Ouvrage illustré avec 19 planches)
- *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (traduction de Bernardo Giner), Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar Editores, 1878
- *Voyage de Humboldt et Bonpland, sixième partie, botanique, plantes équinoxiales*, Paris, F. Schoell, 1808, t. I et II
- *Voyage de Humboldt et Bonpland, relation historique*, Paris, Chez F. Schoell, 1814, t. I, 640 p.
- *Voyage de Humboldt et Bonpland, relation historique*, Paris, Chez N. Maze, 1819, t. II, 722 p.
- *Voyage de Humboldt et Bonpland, relation historique*, Paris, Chez J. Smith fils, 1825, t. III, 629 p.
- *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Paris, Chez N. Maze, 1822, t. VII
- *Cosmos, essai d'une description physique du monde* (traduction H. Faye), Paris, Gide et Cie, t. I, 1846, 582 p.
- *Cosmos, essai d'une description physique du monde* (traduction CH. Galusky), Paris, Gide et J. Baudry, 1855, t. II, 633p.
- ISAACS, Jorge, *María*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2004 {1867}
- JUAN, Jorge et ULLOA, Antonio de,
  - *Voyage historique de l'Amérique méridionale fait par ordre du roi d'Espagne, de Jorge Juan et Antonio de Ulloa*, Mauvillon (traduction), Paris, Jombert, 1752, t. I (554 p.), t. II (309 p.)
  - *Relación histórica del viage a la América Meridional*, Madrid, Antonio Marín, 1748, t. I, 404 p., t. II, p. 405-682
- LA CONDAMINE, Charles-Marie, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la côte de la mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil & de la Guyane*, Maëstricht, Chez Dufour & Roux, 1778, 379 p.
- LAFOND DE LURCY, Gabriel,
  - *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*, Paris, Pourrat et Frères, 1844, t. I-V, (avec 14 planches coloriées et 25 en noir)
  - *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*, Paris, Administration de Librairie, 1844-1847, t. I- VI, (t. I et II concernent les voyages en Amérique)
  - "Fragments de voyage autour du monde", *Journal le siècle*, Paris, 1861, 232 p.
  - « Excursion dans la rivière de Chinquinquirá qui a son embouchure... », *Bulletin de la société de géographie*, Paris, Bourgogne et Martinet, (s. d.)
- LALLEMENT, Guillaume,
  - *Histoire de la Colombie*, Paris, Bruxelles, 1826, 1833, 320 p.
  - *Histoire de la Colombie*, Paris, Alexis Eymery, 1827. 373 p.
  - *Historia de la Republica de Colombia*, Paris, J. Pinard, 1827
- LAVATER, Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, (Traduction de Moreau de la Sarthe), Paris, Depelafoi, 1820, tome VII, 278 p.
- LE MOYNE, Auguste,
  - *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud. La Nouvelle Grenade, Santiago de Cuba, la Jamaïque, et l'isthme de Panamá*, Paris, A. Quantin, 1880, vol. II
  - *Viajes y estancias en América del sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*, Bogotá, Ediciones Centro, 1945
  - *Viajes y estancias en América del sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*, Bogotá, Ediciones Guadalupe, 1969
- MICHEL, Ernest, *À Travers l'hémisphère sud ou mon second voyage autour du monde*,

- Paris, Librairie Victor Palmé, 1888, vol. II, 446 p.
- MOLLIEN, Gaspard Théodore, *Voyage dans la République de la Colombie en 1823*, Paris, Arthus Bertrand, 1825, t. I et t. II
- MORISOT, Auguste, *Diario de Auguste Morisot, 1886-1887. La apasionante exploración de dos franceses a las fuentes del Orinoco*, Julieta Fombona et David Nevett (traducteurs), Bogotá, Editorial Planeta, 2002, 508 p.
- NEBEL, Carl, *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, M. Moench, 1836 (avec 50 planches lithographiées)
- ORBIGNY, Alcide de,  
 - *Voyage pittoresque dans les deux Amériques. Résumé général de tous les voyages*, Paris, L. Tenré et Henry Dupuy, 1836, 568 pages. (Édition Grand in-8, illustrée avec 133 gravures en taille douce)  
 - *Voyage dans les deux Amériques. Résumé général de tous les voyages*, Paris, Furne et Cie, 1841, 568 p.  
 - *Voyage dans les deux Amériques, augmenté des renseignements exacts jusqu'en 1853*, Paris, Furne et Cie, 1853, 615 p. (illustré de 28 gravures)  
 - *Voyage dans les deux Amériques. Nouvelle édition annotée et publié par CH. Vanderauwera*, Bruxelles, Édition Diamant, 1854  
 - *Histoire générale des voyages. Voyage dans les deux Amériques*, Paris, Furne et Cie, 1859, vol. III  
 - *Voyage dans les deux Amériques, augmenté des renseignements exacts jusqu'en 1853*, Paris, Furne, Jouvet et Cie, 1867, 615 p.  
 - *Voyage dans l'Amérique méridionale*, Paris, P. Bertrand, 1835-1846, 7 tomes de 21 volumes  
 - *L'homme américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux*, tome I, Paris, Pitois-Levrault, 1839, 423 p.
- OSCOLATI, Gaetano, *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo ed il Fiume delle Amazzoni*, Milano, Fratelli Centenari, 1854.
- PAUW, Cornelius de,  
 - *Recherches philosophiques sur les Américains ou mémoires intéressantes pour servir à l'histoire de l'espèce humaine*, Paris, Georges Jacques Decker, 1771, tome I
- PELIN, Gabriel, *Les laideurs du beau Paris : histoire morale, critique et philosophique des industries, des habitants et des monuments de la capitale*, Paris, Lécivain et Tobon, 1861, 247 p.
- PLANCHART Enrique, *La Pintura en Venezuela*, Caracas, Lòpez, 1956, 292 p.
- QUERARD, Joseph Marie, *La France littéraire ou dictionnaire bibliographique*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, tome VII
- RECLUS, Armand,  
 - *Panamá et Darién, voyages d'exploration (1876-1878)*, Paris, Librairie Hachette, 1881  
 - *Exploraciones a los Istmos de Panamá y Darién en 1876, 1877 y 1878*, Madrid, Juan Vidal, 1881
- RITER, Karl, *Géographie générale comparée ou étude de la terre dans ses rapports avec la nature et avec l'histoire de l'homme*, E. Buret et E. Desor (traducteurs) Paris, Paulin Éditeur, 1835, tome I, 523 p.
- RONCAYOLO, Léontine, *Au Venezuela (1876-1892), Souvenirs*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1895
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les homes*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1755, 262 p.
- ROULIN, François Desiré, *Histoire naturelle et souvenirs de voyage*, Paris, J. Hetzel, 1865.

- RUGENDAS, Maurice, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Golbery (traducteur) Paris, Engelmann & Cie, 1835 (avec 100 lithographies)
- SADE, Donatien Alphonse François, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Classiques français, 1994 { 1791 }
- SAINT-GAUTHIER, Sœur Marie, *Voyage en Colombie*, Paris, Imprimerie Barbot-Berruer, 1893
- SAINT-NON, abbé de, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Delafosse, 1781-1785, 5 vol.
- SAFFRAY, Charles,
- « Voyage à la Nouvelle Grenade, 1869 », *Le Tour du monde*, Paris, Librairie Hachette, 1872, 2<sup>e</sup> semestre, 1873, 1<sup>er</sup> semestre
  - Viaje a Nueva Granada*, Collection *El mundo en la mano*, Barcelone, Montaner y Simón, 1876
  - Les moyens de vivre longtemps, principes d'hygiène ( santé, moralité, bien-être, longévité)*, Paris, Librairie Hachette, 1878, 178 p.
  - Eléments usuels des sciences physiques et naturelles, cours élémentaire, leçons des choses*, Paris, Hachette, 1882
  - Doctor Saffray viaja a Nueva Granada*, R. Pardo (traducteur), Bogotá, BCC, 1945.
  - Voyage à la Nouvelle Grenade*, Paris, Phébus, 1990
- SAND, Georges,
- Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris*, Paris, Éditions du Sonneur, 2010 {1846}
  - Histoire de ma vie*, Paris, Librairie Générale Française, 2004 {1854-1855}
- TISSOT Auguste, *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, Paris, Imprimerie de Mme Huzard, 1836, 184 p.
- TALLENEY, Jenny de, *Souvenirs de Venezuela. Notes de voyage*, Paris, Plon, 1884, 325 p.
- TEJERA Miguel,
- Venezuela pintoresca é ilustrada. Relación histórica ( desde el descubrimiento de la América hasta 1870), Geografía, Estadística, Comercial é Industrial; usos, costumbres y literatura nacional. Ilustrada con numerosos grabados y cartas geográficas*, Paris, Librería española de E. Denné-Schmitz, 1875, 1877, tome I et II
- THIRION, Eugène,
- Voyage par L'Orénoque d'Angostura à Rio Negro. République de Venezuela, Frontières du Brésil*, 1846, (Manuscrit)
  - Les Sources de l'Orénoque*, Paris, Magellan & Cie-Bibliothèque de Versailles, 2008
- TRIANA, Miguel, *Por el sur de Colombia, excursión pintoresca y científica al Putumayo*, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950, 394 p.
- ULLOA, Antonio de et JUAN, Jorge, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional*, Madrid, Antonio Marín, 1748, t. I et II.
- URIBE ANGEL, Manuel,
- Geografía general y compendio histórico del estado de Antioquia*, Paris, Victor Goupy et Jourdan, 1885, 783 p.
  - Geografía general y compendio histórico del estado de Antioquia*, Medellín, Biblioteca Básica, 2004, tome I et II
- WEINER, Charles, *Pérou et Bolivie-récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*, Paris, Librairie Hachette, 1880



- WEINER, Charles et RIVERA MARTÍNEZ Edgardo, *Perú y Bolivia : relato de viaje seguido de estudios arqueológicos y etnográficos y de notas sobre la escritura y los idiomas de las poblaciones indígenas*, Lima, Institut français d'études andins, 1993 {1880}
- WIENER, Charles et RIVIALE, Pascal, *Voyage au Pérou et en Bolivie (1875-1877)*, Paris, Ginkgo éditeur, 2010 {1880}
- WINCKELMANN, Johan Joachim, (traduction),  
 -*Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, Saillant, 1766, t. I  
 -*Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, Gide, 1803, t. II  
 -*Histoire de l'art dans l'Antiquité*, (traduction Dominique Tassel et introduction de Daniella Gallo), Paris, Librairie Générale française, La Photothèque, 2005
- WOLF, Theodoro, *Geografía y Geología del Ecuador*, Leipzig, Tipografía de Brockhaus, 1892.

## 2. Sources iconographiques

- BROWN, Joseph,  
 -Aquarelles, Bogotá, Banco de la República
- CHARTON, Ernest,  
 -Dessins, aquarelles, et croquis, Bogotá, Banco de la República
- GROS Jean-Baptiste Louis,  
 -Daguerréotypes et dessins, Bogotá, Banco de la República
- NEBEL, Carl,  
 -Gravures extraites du *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, M. Moench, 1836  
 Paris, BNF, Département des estampes
- ROULIN, François Desiré,  
 -Dessins et gravures, Bogotá, Banco de la República
- TORRES MENDEZ Ramòn,  
 -dessins et aquarelles, « Cuadros de costumbres », Bogotá, Banco de la República
- MORISOT, Auguste,  
 -croquis, dessins et aquarelles du Fond Morisot, Caracas, Fundación Cisneros
- RECLUS, Elisée,  
 -« Atlas de la Colombie », *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, Arthus Bertrand, Libraire de la Société, 5<sup>e</sup> série, vol. II, 1866, juillet-décembre, p.140-144

## II. Bibliographie

### 1. Voyages et voyageurs

- ACEVEDO LATORRE, Eduardo (dir.), *Geografía pintoresca de Colombia*, Bogotá, Litografía Arco, 1984
- AIRA, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Mexico, Ediciones Era, 2001, 74 p.
- AFFERGAN, Francis,  
 - *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987  
 - *Construire le savoir anthropologique*, Paris, PUF, 1989
- ANDRE, Florence, *Édouard André 1840-1911, un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, Paris, Les Éditions de l'imprimeur, 2001
- ANGULO JARAMILLO, Felipe, « Viajeros franceses del siglo XIX en Colombia; un balance bibliográfico », *AFEC*, 07/2007, <http://www.afec-historia-centroamericana.org>

- AZIMI, Vida, « Les premiers commis de la marine au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue historique de droit français et étranger*, Paris, Dalloz, n°4, 2003, t. 81
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, et VERGES, Françoise, *La République coloniale*, Paris, Hachette, 2008, 174 p.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD Pascal et BOËTSCH Gilles, (coll) *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, Éditions la Découverte, 2011
- BARBERIS, Pierre, « Le stéréotype. Crise et transformations », *Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Octobre 1993*, Caen, PUC, 1994
- BAULNY Olivier, *Le voyage dans l'Amérique méridionale d'Alcide d'Orbigny*, Pau, Marrimpuey, 1964.
- BENEVENT, Christine et JAUBERT Alain, *Des cannibales de Michel de Montaigne suivi de La peur de l'Autre (anthologie)*, Paris, Gallimard, 2008
- BLANCKAERT, Claude (dir), *Les politiques de l'anthropologie, discours pratiques en France (1860-1940)*, Paris, L'Harmattan, 2001, 493 p.
- BROC, Numa et KIRCHHEIMER, Georges, *Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 1999, vol. III
- BUCHER, Bernadette, *La sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977, 271 p.
- BUTLER, Shannon Marie, *Travel writing in Dialogue. Contesting representations of Nineteenth-Century Peru*, New York, Peter Lang, 2008, 120 p.
- CASTRILLON, Alberto, *Alexandre de Humboldt et la géographie des plantes: le développement d'un nouveau concept de milieu*, Thèse en Histoire, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 1995
- CHAFFANJON, Arnaud, *l'Orénoque aux deux visages*, Paris, Denys Pierron, 1978
- CHAUDIEU, Anne Juliette, *Le Ministère de Jean Alexis de Gabriac*, Mémoire de DEA, Université de Paris-X, Nanterre, 2002
- CHARDON, Carlos, *Boussingault, juicio critico del eminente agrónomo del siglo XIX, su viaje a la Gran Colombia y sus relaciones con el libertador y Manuelita Sáenz*, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1953
- CHARTIER LE FLOCH, Erwan, « Eugène Lejanne, un breton en Amazonie », *Le Télégramme.com.*, en ligne le 09/08/2009
- CHIRIBOGA, Vilma, *Relatos de viajeros : visión extranjera de la ciudad de Panamá en la segunda mitad del siglo XX*, Panamá, Cultural Portobelo, 2007
- COMBES, Marguerite, *Pauvre et aventureuse bourgeoisie : Roulin et ses amis, 1796-1874*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1928, 217p.
- CORREA DO LAGO, Pedro et FRANK, Louis, *Le comte de Clarac et la forêt vierge du Brésil*, Espagne, Éditions Chandeigne, 2005
- DEAS, Malcom, *Edward Walhouse Mark- Acquarelista*, Bogotá, Banco de la Republica / El Áncora editores, 1997
- DESMOULIN, Jean-Pierre, *Entre le même et l'autre, le devenir du sujet dans la migration culturelle*, Paris, Autoédition, 2009
- DUBOIS, Gilles, « A travers les actes de l'état civil de la ville d'Uzès (B) ». En ligne le 29/07/2006, WWW/ gillesdubois.blogspot.fr
- FRECHILA, Martín et TEXERA, Yolanda (Coord.), *Así nos vieron: cultura, ciencia y tecnología en Venezuela 1830-1940*, Caracas, Universidad central de Venezuela, 2001, 397p.
- GAYET, Mireille, *Alexandre de Humboldt, le dernier savant universel*, Vuibert, Paris, 2006.
- HARTOG, Françoise, *Anciens, modernes, sauvages*, Paris, Galaade Editions, 2005, 328 p.
- IRISSOU, Louis, « L'Explorateur Le Janne, pharmacien de la marine (1848-1932) », *Revue d'histoire de la Pharmacie*, vol. 36, n° 122, 1948, p. 400-404

- JUILLARD, Colette, « Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français au XIX<sup>e</sup> siècle », *Confluences Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, N°16, 1995-1996
- KIRCHEIMER, Jean Georges, *Voyageurs francophones en Amérique hispanique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987
- LAGARDE-FOUQUET, Annie et LAGARDE, Christian, *Édouard Charton (1807-1890) et le combat contre l'ignorance*, Rennes, PUR, 2006
- LAISSUS, Yves, *Les naturalistes Français en Amérique du sud, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du CTHS, 1995
- LARA, Darío, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, vol. I, 178 p.
- LAVALLE, Bernard, « Bordeaux et l'émigration au Vénézuéla (1850-1900) », *Bulletin Hispanique*, n° 95-1, 1993
- LEASK, Nigel, *Curiosity and aesthetics of travel writing (1770-1840)*, New York, Oxford University Press, 2002, 315 p.
- LEGRÈ-ZAIDLINE, Françoise, *Voyage en Alcidie, à la découverte d'Alcide d'Orbigny*, Paris, Boubée, 1977.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, 1955, 504 p.
- LE BRETON, David,
- *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
  - *L'Adieu au corps*, Paris, Editions Métailié, 1999, 238 p.
- MESNARD, Jean, *Les récits de voyages*, Paris, Nizet, 1886
- MINGUET, Charles, *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*, Paris, Maspero, 1969
- MINGUET, Helene, *Charles Marie de la Condamine, voyages sur l'Amazone*, Paris, La Découverte, 1981, 170 p.
- MONTANER, Emilia, « Léon Ambroise Gauthier, un pintor viajero », *Anales del Museo de América*, n° 14, Année 2006.
- NUNLEY, Gayle, *Scripted Geographies. Travel writings by Nineteenth-Century Spanish Authors*, USA, Associated University Press, 2007, 265 p.
- PATOU-MATHIS, Marylène, *Le sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental*, Paris, Odile Jacob, 2011. 391 p.
- PELTRE, Christine, *L'atelier de voyage*, Paris, Editions Gallimard, 1995, 199 p.
- POOLE, Deborah, *Vision Race and Modernity, a visual economy of the Andean image world*, Princeton University Press, New Jersey, 1997, 263 p.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, NY, Routledge, 1992, 257 p.
- REYES Carlos, *El Viaje de Gaspard-Théodore Mollien por la Republica de Colombia en 1823*, Bogotá, Colcultura, 1992.
- RIEUCAU Géraldine, « Compter les émigrants au XIX<sup>ème</sup> siècle. Questions de méthode et de définition », *Revue de migrations internationales*, vol. 15, n° 15-3, 1999
- ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003
- ROCHE, Daniel et FERRONE, Vincenzo, *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, 637 p.
- RODRIGUEZ, José Angel, *Venezuela en la mirada Alemana: paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elisabeth Gross, 1850-1896*, Caracas, Fondo Editorial de humanidades y Educación, 2000
- SAID, Edward, *Orientalism*, London, Penguin Books, 2003, 396 p. {1978}
- SUAREZ PINZON, Yvonne, *Le regard français sur l'autre : l'exemple du Panamá et du Darién au XIX<sup>e</sup> siècle*, Besançon, Université de Franche Compté, thèse 2000.

- TCHERKEZOFF, Serge, *Le Mythe occidental de la sexualité polynésienne. 1928-1999. Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa*, Paris, PUF, 2001, 225 p.
- THÉRENTY Marie-Ève et ZEKIAN Stéphane (dir), « L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. Un voyage avec des voyages », actes du Colloque CERD, Montpellier-2006, *Fabula*, Décembre, 2006
- TULARD, Jean, *L'Amérique espagnole en 1800, récit d'un savant allemand ; Alexandre de Humboldt*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, 296 p.
- TUNINETTI, Ángel, *Nuevas tierras con nuevos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica, siglos XVIII y XIX*, Argentina, Ediciones Corregidor, 2001, 205 p.
- VENEGAS FILARDO, Pascual, *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*, Caracas, Monte Avila Editores, 1983, 230 p.
- VENAYRE, Sylvain,  
 -*Panorama du voyage (1780-1920)*, Paris, Les Belles lettres, 2012  
 -*Rêves d'aventure 1800-1940*, Paris, Éditions de la Martinière, 2006
- VINCENT Jean-Didier, *Elisée Reclus. Géographe, anarchiste, écologiste*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2010

## 2. Histoire de l'Amérique latine

- ABDERHALDEN CORTES Rolf, GÓMEZ Pedro Pablo, LAMBULEY Ricardo et MORA CALDERÓN, Pablo, (coll.), *Arte y Etnografía, de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, Bogotá, Fondo de Publicaciones Universidad Distrital F.J. Caldas, 2007, 151 p.
- AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo, *La Población negra de México. Estudio etnohistórico*, Mexico, Fondo de cultura Económica, 1942
- ALMECIJA BERMUDEZ Juan, *La estrategia imperial británica en la Guyana Esequiba*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1987, 169 p.
- ANDREO, Juan et GUARDIA, Sara (dir.), *Historia de las mujeres en América Latina*, Pérou, CEMHAL, 2002
- ARISTIZABAL, Margarita, « El festival del currulao en Tumaco : dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacifico colombiano », *Identidades y Movilidades*, Documentos n° 3, Cali, Ciesas-Golfo, 2002, p. 12.
- BEJARANO, Jorge, *La derrota de un vicio : origen e historia de la chicha*, Bogotá, Editorial Iqueima, 1950, 114p.
- BEJARANO, Pilar Lopez, *Hommes fainéants et indolents, femmes dissolues, paresse et travail à Santa Fé de Bogotá, Bogotá (Nouvelle Grenade), XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, EHES, thèse, 2007
- BELTRÁN CRISTANCHO, Mauricio, «Una visión sociológica del derecho de familia en Colombia. Radicalismo-1945», Bogotá, Universidad del Rosario, 2008, en ligne 09/2008
- BERMÚDEZ, María Elena, «El pensamiento hostiano sobre la educación de la mujer,» *Cuadernos americanos*, Mexico, 2004, vol. II, n°104, mars -avril p.121-130
- BERTRAND Michel et VIDAL Laurent, *À la redécouverte des Amériques. Les voyageurs européens au siècle des indépendances*, Toulouse, PUM, 2002
- BEUZE, Lyne-Rose, *Costumes créoles : modes et vêtements traditionnels des Antilles françaises de 1635 à 1948*, Paris, Éditions Fabre Domergue, 1999
- BOUCHARD François et USSELMANN Pierre, *Trois millénaires de civilisation entre Colombie et Équateur, la région Tumaco-La Tolita*, Paris, CNRS Éditions, 2003
- BROWN, Matthew et ROA, Martin, (collectif) *Militares extranjeros en la independencia de Colombia, Nuevas perspectivas*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2005, 311p.

- CARROCERA, Buenaventura de, *Lingüística Indígena Venezolana y los Misioneros Capuchinos*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1981
- BURKHOLDER, Mark et JOHNSON Lyman, *Colonial Latin America*, New York, OUP, 2001
- CAILLAVET, Chantal, *Etnias del Norte, etnohistoria e historia de Ecuador*, Quito, Casa Velasquez, IFEA, Abya Yala, 2000, 499 p.
- CAMARD, Florence et Jean-Pierre, *Orsay, le goût d'une époque*, Nathan, Paris, 1989
- CAPDEVILA, Luc, COMBES, Isabelle, RICHARD Nicolas, BARBOSA, Pablo, (Dir), *Les hommes transparents. Indiens et militaires dans la guerre du Chaco (1932-35)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- CARDAILLAC, Louis, *Moriscos y cristianos, un enfrentamiento polémico, (1492-1640)*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2004, 567 p.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba, del siglo XVI a la época actual*, Buenos Aires, Librería y editorial Renacimiento, 1979
- DEMELAS, Marie-Danielle et SAINT-GEOURS Yves, *La vie quotidienne en Amérique du sud au temps de Bolivar*, Paris, Hachette, 1987.
- DEVIA Misael, "Folclor Tolimense", *Revista Colombiana de Folclore*, t. III., n°. 7, Bogotá 1962.
- DUVIOIS, Jean Pierre, *Le miroir du nouveau monde, images primitives de l'Amérique*, Paris, PUPS, 2006.
- ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo, "Las élites de la ciudad de Medellín, una visión de conjunto, 1850-1920", *Anuario Colombiano de Historia social y cultural*, n°31, 2004
- ESPAÑA, Gonzalo, *Mutis y la expedición botánica*, Bogotá, Panamericana, 1999
- FALS BORDA, Orlando, « Notas sobre la evolución del vestido en la Colombia central » *Revista Colombiana de Folklore*, n°2, Bogotá, Junio, 1953.
- FOZ Y FOZ Pilar, *Mujer y educación en Colombia, siglos XVI-XIX*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1997, (349 p.).
- GARIBALDI, Rosa, « Ecuador y el proyecto de protectorado francés (1859-62), » *Revista Clío*, 08/2009
- GHEERBRANT, Alain, *L'Amazone, un géant blessé*, Paris, Gallimard, 1988
- GIRALDO JARAMILLO Gabriel,
- *Estudios históricos*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1954, 387 p.
  - *Bibliografía colombiana de viajes*, Bogotá, Editorial ABC, 1957, 244 p.
  - *Venezuela escenario de Humboldt*, Caracas, Editorial Sucre, 1959
- GIROD, François, *La vie quotidienne de la Société créole, Saint-Domingue au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1972.
- GOMEZ LÓPEZ, Augusto, « La explotación quínera en el piedemonte amazónico. Auge y crisis », *Revista académica de medicina*, (en ligne) fev-2011
- GUERRA, François-Xavier,
- *Mémoires en devenir. Amérique latine XVI<sup>ème</sup> - XX<sup>ème</sup> siècle*, Bordeaux, PU Bordeaux, 1994
  - *Modernidad e independencias, Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Mexico, Editorial Mapfre, 2010, 407 p.
- HERNANDEZ DE ALBA, Gonzalo, *En busca de un país : la comisión corográfica*, Bogotá, El Ancora Editores, deuxième édition, 2003.
- HOYOS GALARZA, Melvin, *Los recuerdos de la iguana, historias de Guayaquil que se fue*, Guayaquil, Poligráfica, 2008
- IRVING, Thomas, « El Arte mudéjar, origen, características e influencias transatlánticas », *El Mensaje del Islam*, Madrid, n° 11, 04/1995

- JARAMILLO, Carlos, "La Juanas de la Revolución. El papel de las Juanas y los niños en la guerra de los mil días." *Anuario colombiano de Historia social y de la cultura*, Bogotá, n°15, 1987
- JOHNSON, Lyman et LIPSETT-RIVERA Sonya, *The faces of honor: Sex, shame and violence in colonial Latin America*, New Mexico, NMUP, 1998, 240p.
- JURADO, Juan Carlos, "Soldados, pobres y reclutas en las guerras civiles colombianas," *Revista de Indias*, Madrid, sept.-déc. 2004, vol. 64, n° 232, p. 673-696
- JUILLIARD, Colette, « Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français au XIX<sup>e</sup> siècle », revue *Confluences Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, N°16, 1995-1996
- LANGUE, Frédérique,  
 -*Histoire du Venezuela de la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1999  
 -« Sensibilités métisses et affinités électives, *Mantuanas et pardas* dans le Vénézuéla du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n°27, 2008, p. 75-99
- LAVALLE, Bernard,  
 -*Amor y opresión en los Andes coloniales*, Pérou, Instituto francés de estudios andinos, 1999, 354 p.  
 -*L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 2004
- LAVRIN, Asunción, *Sexuality & Marriage in Colonial Latin America*, (coll.), Nebraska, Asunción Lavrin, 1989, 349 p.
- LEZY, Emmanuel, « La Guyane, un territoire de légendes, en marge de toutes cartes », *Cahiers des Amériques latines*, Paris, IHEAL Editions, n°43, 2003, p. 40-44
- LÓPEZ BELTRAN, Carlos, *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, Michoacan, El colegio de Michoacán, 2008
- MARTINEZ, Aída et RODRÍGUEZ, Pablo (coll.), *Placer, dinero y pecado, historia de la prostitución en Colombia*, Bogotá, Aguilar, 2002, 467 p.
- MINAUDIER, Jean-Pierre, *Histoire de la Colombie: de la Conquête à nos jours*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, 363 p.
- MORANT, Isabel (dir.)  
 -*Historia de las mujeres en España y América Latina. De la prehistoria a la edad media*, Madrid, Ediciones Cátedra, vol. I, 2006.  
 - *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*, Madrid, Ediciones Cátedra, vol. II, 2006
- MURRA, John, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Pérou, Instituto de Estudios Peruanos, 1975
- NAVARRO DE FLORIA Pedro, "La Patagonia en la clasificación del hombre: el desencantamiento de los "patagones" y su aporte a la historia de la Antropología" *Revista Española de Antropología Americana*, 2005, vol. 35, p.169-189
- NIETO OLARTE, Mauricio, *Remedios para el Imperio*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2006, 247 p.
- OBREGÓN TORRES, Diana, *Batallas contra la lepra, Estado, Medicina y Ciencia*, Medellin, Fondo editorial EAFIT, 2002
- PALMA, Milagros, *Simbólica de la feminidad. La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizos*, Oklahoma, Université d'Oklahoma, 1993
- PEREZ SILVA, Vicente, « Mocoa : entrada a la Amazonia », *Revista Credencial Historia*, (en ligne), n° 233, juin- 2009
- PINEDA CAMACHO, Roberto,  
 -« Julio Cesar Arana y Sir Roger Casement, destinos Cruzados. El caucho un comercio infame », *Revista Credencial Historia*, Bogotá, 04/2003, n° 160.

- « La casa Arana en el Putumayo. El caucho y el proceso esclavista », *Revista Credencial Historia*, Bogotá, 04/2003, n° 160, en ligne, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril2003/1raro.htm>
- RESTREPO TIRADO, Ernesto, *Las Guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*, Bogotá, Dupligráficas, 2001
- REYES CANO, José María, *Bartolomé de las Casas, Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Barcelona, Editorial Planeta, 1994, 170 p.
- RODRIGUEZ, Pablo,  
 -*Seducción, amancebamiento, y abandono en la colonia*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1991  
 -*Testamentos Indígenas de Santafé de Bogotá, Siglos XVI-XVII*, Bogotá, IDCT, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2002, 326 p.
- RODRIGUEZ, Pablo (coord.), *La Familia en Iberoamérica*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Universidad externado de Colombia, 2004
- ROUX, JEAN CLAUDE, *La Bolivie orientale: confins inexplorés, battues aux indiens et économie de pillage: 1825-1992*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SILVA, Renan, *Saber Cultura y Sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII y XVIII*, Medellín, La Carreta Histórica, 2004
- SCHWARTZ Stuart, « Colonial identities and the *Sociedad de Castas* », *Colonial Latin American Revue*, New York, NY, 1995, vol 4, p. 185-201
- TULARD, Jean, *L'Amérique espagnole en 1800*, Paris, Calmann-Levy, 1965
- VALLEJO, Catharina, *Soledad Acosta de Samper. Una holandesa en América*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2007
- VARILLAS MONTENEGRO, Alberto, *Perú y Ecuador, un antiguo conflicto, diez años después*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009
- VARILLAS MONTENEGRO, Alberto, *Perú y Ecuador, un antiguo conflicto, diez años después*, Pérou, Editorial universitaria URP, 2012
- VAYSSIÈRE, Pierre, *Les Révolutions d'Amérique latine*, Paris, Seuil, 2001, 469 p.
- VOS OBESO, Rafaela, *Mujer, cultura y sociedad : Barranquilla, 1900-1930*, Barranquilla, Universidad Atlántico, 1999

### 3. Histoire de l'art

- ABOUT, Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857, {1858}*, Etats-Unis, CPSIA, (sans date)
- ACUÑA, Ruth, LÓPEZ, María, VARGAS, Laura et MEDINA, Álvaro, *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial Planeta, 2009, 164 p.
- ÁLVAREZ RINCÓN, Beatriz, *François Desiré Roulin: de la Guaira a Bogotá*, Bogotá, Banco de la República, 2003
- AUBENAS, Sylvie et COMAR, Philippe, *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel, 2001, 95 p.
- AUMONT, Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles-Paris, De Boeck et Larcier, 1998
- BARIDON, Laurent et GUEDRON Martial, *Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999, 266 p.
- BORDES, Philippe, *David*, Paris, Fernand Hazan, 1988
- BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'Art en France 1850-1900*, Colloque de Clermont-Ferrand Mai-1987, Saint Etienne, CIEREC, 1989
- CABANNE, Pierre, *Le scandale dans l'Art*, Paris, Editions la Différence, 2007, 222 p.
- CALIANDRO, Stéfania (dir.), *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, L'Harmattan, 2004

- CHASTEL, André, *El gesto en el arte*, M. Cándor (traductrice), Madrid, Ediciones Siruela, 2004
- CLARK, Kenneth, *Le Nu*, M. Laroche (traductrice) Paris, Hachette, 1998, tome I-II
- COLIN-COGUEL, Florence et PASTOUREAU Michel, *L'image de l'amour charnel au Moyen-âge*, Paris, Seuil, 2008
- COMMELIN Pierre, *Nouvelle Mythologie grecque et romaine*, Hæres Publishing, Paris, 2012 {1957}.
- CREISSELS Anne (dir), *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, 95 p.
- DEAS, Malcolm, MARTINEZ, Aída et SANCHEZ, Efraín, *Tipos y Costumbres de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo cultural Cafetero, 1989
- DEBARBIEUX, Bernard, « Le paysage selon Frédéric E. Church et la réception de Humboldt parmi les peintres américains », *Cahiers du Paysage*, Paris, n° 16, 2008, P. 188- 215
- DUARTE, Carlos, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, Caracas, Fundación Pampero, 1985
- DUCHET, Michèle, *L'Amérique de Théodore de Bry, une collection de voyages protestante du XVI<sup>e</sup> siècle : quatre études iconographiques*, Paris, Éditions du CNRS, 1987
- DUPONT, Florence, *Le plaisir et la loi. Du banquet de Platon au Satiricon*, Paris, La Découverte, 2002
- DOUTRIAUX Annick et SERULLAZ Arlette, *Delacroix « une fête pour l'œil »*, Paris, Découvertes Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1998
- ECHEVERRIA, Camilo, *La mirada ilustrada o la ilustración de la mirada, romanticismo en los paisajes americanos de Humboldt*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2009
- ECO Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, M. Bouzaher (traductrice) Paris, Flammarion, 2007. 453 p.
- FERRY Luc, *Le sens du beau, aux origines de la culture contemporaine*, Espagne, Gráficas Estella, 2008, 348 p.
- FITZELL Jill et MURATORIO Blanca (coll.), *Imágenes et imagineros, representaciones de los Indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Quito, Flasco, 1994.
- FOURNIER Pierre et GERVEREAU Laurent, *Regards sur le monde, trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*, Paris, Somogy éditions Art, 2000
- GALLO Daniela,  
 -*Modèle ou miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2009, 93 p.  
 -*Stendhal Historien de l'Art* (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012  
 -*Les Vies de Dominique-Vivant Denon* (dir), Actes du colloque Musée du Louvre-1999, Paris, La documentation française, 2001, t. I
- GIRALDO JARAMILLO Gabriel,  
 -*La pintura en Colombia*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1948. 248 p.  
 -*Don José Manuel Groot*, Bogotá, Editorial ABC, 1957.  
 -*El Grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1959, 224 p.  
 -*Humboldt y el descubrimiento estético de América*, Caracas, Imprenta Cromotip, 1959
- GOMBRICH, Ernst Hans et ERIBON, Didier, *Ce que l'image nous dit, entretiens sur l'Art et la science*, Paris, Éditions Cartouche, 2009, 224 p.
- GOMBRICH, Ernst Hans,  
 -*Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2007, 688 p. {1950}  
 -*L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2006, 385 p. {1960}
- GONZÁLEZ, Beatriz,



- Ramón Torres Méndez, *entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Valencia Editores, 1986, 28 p.
- Ramón Torres Méndez y Edward Marck, *una afortunada confrontación de miradas*, Bogotá, Banco de la República, 1990, 28 p.
- “La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje”, *Revista Credencial*, n° 122, Bogotá, 02/2000
- GONZÁLEZ, Beatriz et VALLIN, Rodolfo, *Monjas muertas*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2000
- GOULET, Alain (dir.), *Le Stéréotype, crises et transformations*, Colloque de Cerisy-la-Salle Octobre -1993, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994
- GRANET-ABISSET, Anne-Marie et RIGAUX Dominique (coll.), *Image de soi, image de l'autre. Du portrait individuel aux représentations collectives*, Grenoble, Publications de la MSH-ALPES, 2010, 318 p.
- GRIENER, Pascal, *La République de l'œil, l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010
- HALLO, Wilson, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, Juan Agustín Guerrero, Quito, Ediciones del Sol, 1981, 178 p.
- HUNT, Lynn et JACOB, Margaret (coll.), *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010.
- IRVING Thomas, « El Arte mudéjar, origen, características e influencias transatlánticas », *El Mensaje del Islam*, Madrid, n° 11, 04/1995.
- KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992
- KENNEDY-TROYA, Alexandra, ORTIZ CRESPO, Alfonso et TERÁN NAJAS, Rosemarie, (coll), *Imágenes e identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005
- LONDONO, Santiago, *Breve historia de la pintura en Colombia*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2005
- MACKELEY, Georges E., *Wood engraving*, Gresham Books, Oxfordshire, 1985.
- MAILHE Alejandra, « Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret », J. Duthoit (traduction), Conserveries Mémoires, mise en ligne #3, 2007
- MORENO DE ANGEL, Pilar,
- *El Daguerrotipo en Colombia*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 2000, 190 p.
- *Carmelo Fernández, pintor gran colombiano (1809-1887)*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1983.
- MUNSTERS, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991
- NOCHLIN, Linda,
- Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, B. Oristelle (traducteur) Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1995
- Bathers, Bodies and Beauty: the visceral eye*, Canada, Harvard College, 2006, 347 p.
- ORTEGA-TILLIER, Virginie, *Le Jardin d'Eden. Iconographie et topographie dans la gravure (XV<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires, 2006. 256 p.
- PALMIER-CHATELAIN Marie-Èlise et LAVAGNE d'ORTIGUE Pauline (dir), *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS, 2002,
- PIGNOCCHI, Alessandro, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012, 238 p.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, Paris, Éditions Noel, 1999

- RODRIGUEZ, José Angel, *Venezuela en la mirada Alemana (paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elisabeth Gross, 1850-1896)*, Caracas, Université Central du Vénézuéla, 2000.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, « La Enseñanza del Arte en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX », *Revista Escritos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, janvier-décembre 2003, p. 175-196.
- SANCHEZ CABRA, Efraín, *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987
- SAINT GIRON Blandine, « Quand le beau naturel a viré au sublime », *Le Magazine Littéraire*, Italie, Février 2009, p. 8-22
- SAMANIEGO SALAZAR, Filoteo, *Ecuador Pintoresco, Acuarelas de Joaquín Pinto*, Quito, Salvat Editores, 1977.
- SINCLAIR, Andrew, *Jardins de gloire, de délices et de paradis*, F. Vidal (traducteur), Paris, Éditions JC Lattès, 2000, 278 p.
- SINEUX Pierre, *Qu'est-ce qu'un dieu grec ?* Paris, Klincksieck, 2006
- SORENSEN PINAULT, Madeleine, *Le Livre de botanique, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, BNF, 2008.
- THENARD-DUVIVIER, Frank, « L'hybride : image d'une altérité ambiguë », *Image de soi image de l'autre*, Publications de la MSH-Alpes, Mars 2010, p. 239-258
- THEVOZ, Michel, *L'Académisme et ses fantasmes, le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- WEBER, Patrick, *Histoire de l'art et des styles*, Paris, Flammarion, 2005.
- ZEHN, Céleste, « Les usages de la photographie, dans la production des vues du Brésil à la période impériale », C. Bustarret (traducteur), *Revue Études Photographiques* (en ligne), Janvier 2004, p. 62-85.

#### 4. Histoire des femmes et du genre

- ABBOT, Elizabeth, *A History of Mistresses*, Toronto, Harper Flamingo Canada, 2003, 510 p.
- ALZATE, Carolina et ORDONEZ, Montserrat, *Soledad Acosta de Samper : Escritura, género y nación en el siglo XIX<sup>e</sup>*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2005.
- BOLUFER Mónica, *Mujeres e ilustración : la construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institucio Alfons el Magnanim, 1998
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 et 2002, 177 p.
- BUTLER, Judith,  
 -*Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.  
 -*Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions la Découverte, 2005 et 2006
- CAPDEVILA, Luc, CASSAGNES Sophie, COCAUD Martine, *Le genre face aux mutations. Masculin et féminin, du Moyen Age à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, 2003
- CAPDEVILA Luc, BARTHELEMY, Pascale, et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Femmes, genre et colonisations », *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n°33, 2011, p.7
- DERMENJIAN, Geneviève, GUILHAUMOU, Jacques et LAPIED, Martine, *Femmes entre ombre et lumières. Recherches sur la visibilité sociale (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>)*, Paris, Publisud, 2000, 320 p.
- DESAN, Susan, « Pétitions de femmes en faveur d'une réforme révolutionnaire de la famille », *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, Avril-juin, 2006, p. 27-46

- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle culture*, New York, Oxford University Press, 1986, 453 p.
- DUPONT, Florence, « La matrone, la louve et le soldat : pourquoi des prostitué(e)s « ingénues » à Rome ? » *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n° 17, 2003, p. 21-44
- FAURE, Christine, (dir.), « La prise de parole publique des femmes », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 344, avril-juin 2006, 288 p.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, dans sa critique littéraire de l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini, « Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle », revue *Romantisme* n°85, 3<sup>e</sup> trimestre, Paris, CDU-SEDES, 1994.
- GAMBOA Jorge Augusto, *El precio de un marido*, Bogotá, Instituto colombiano de Antropología, 2003, 248 p.
- GAUDEMAN, Kimberly, *Women's lives in colonial Quito*, Austin, University of Texas Press, 2003, 195 p.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar et ARES QUEIJA, Berta, (coord.), *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*, Seville-Mexico, El Colegio de México y el Consejo superior de investigaciones científicas, 2004, 330 p.
- HERITIER, Françoise, *Masculin-Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
- HOUBRE, Gabrielle, « Les jeunes filles au fil du temps », *Le temps des jeunes filles, Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n°4, 1996, p. 5-10
- KUZNESOF, Elisabeth Anne, « Ethnic and Gender Influences on "Spanish" Creole Society in Colonial Spanish America, » *Colonial Latin American Review*, New York, NY, 1995, vol. 4, p. 153-176
- LALOUETTE, Jacqueline, « Les femmes dans les banquets politiques en France, (vers 1848) », *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n°14, 2001, p. 71-91
- LAPIED, Martine, « Parole publique des femmes », *Annales historiques de la Révolution Française*, n° 344, avril-juin 2006
- LAQUEUR, Thomas, *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en Occident*, M. Gauthier (traducteur) Paris, Gallimard, 1992, 355 p.
- LAVRIN, Asunción, *Latin American Women, Historical perspectives*, London, Library of Congress, 1978
- MOSSE, Georges, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Éditions Abbeville, 1997, 215 p.
- PERROT, Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 245 p.
- PERROT, Michelle, Duby, François (dir)  
 - *Histoire des femmes en Occident I. L'Antiquité*, Paris, Perrin, 2002  
 - *Histoire des femmes en Occident II. Le moyen-âge*, Paris, Perrin, 2002  
 - *Histoire des femmes en Occident III. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Perrin, 2002  
 - *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2002
- PERROT, Philippe,  
 - *Le corps féminin. Le travail des apparences, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du seuil, 1984, 280 p.  
 - *Les dessus et les dessous de la Bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1984
- RICHARDOT Anne, « Cythère redécouverte : la nouvelle géographie érotique des lumières », *Revue Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n° 22, 2005, p. 83-100
- ROGERS, Rebecca,  
 - *Les demoiselles de la Légion d'honneur. Les maisons d'éducation de la Légion d'honneur au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 2006  
 - « Voyageuses », *Revue Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, Paris, n° 28, 2008

- SCHWEITZER, Sylvie,  
 -*Femmes de pouvoir. Une histoire de l'égalité professionnelle en Europe, 19<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles*, Payot, 2010, 280 p.  
 -*Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes, 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, 330 p.
- SINARDET, Emmanuelle, « La mujer en el proyecto nacional de la Revolución liberal ecuatoriana (1895-1925) : que representación de la mujer ? », Huelva, Colloque d'Histoire canarie-américaine, 1998
- SOHN, Anne-Marie,  
 -*Sois un Homme ! La construction de la masculinité au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, 457 p.  
 -*Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996
- SOHN, Anne-Marie et THELAMON Françoise (dir.), *L'histoire sans les femmes est-elle possible ?* Paris, Perrin, 1998
- SONNET, Martine, *L'Éducation des filles au temps des lumières*, Paris, Éditions du Cerf, 2011
- TARAUD, Christelle,  
 - *La prostitution coloniale, Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, 495p.  
 -*Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale (1860-1910)*, Paris, A. Michel, 2003
- TWINAM, Ann, *Public Lives, Private Secrets. Gender, Honor, Sexuality and illegitimacy in Colonial Spanish America*, Stanford, Stanford University Press, 1999, 464 p.  
 Éditions Payot, 2003, 495 p.
- VELÁSQUEZ TORO, Magdala, *Las Mujeres en la Historia de Colombia, Mujeres y Cultura*, Bogotá, Norma, 1995, tome III
- WALLACH SCOTT, Joan, *Género e historia*, Mexico, Fondo de cultura económica, Universidad Autónoma, 2008, 337p.

## 5. Histoire de la famille et de la vie privée

- AMADIEU, Jean-François, *Le poids des apparences : beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Éditions du Seuil, 1973, P.266
- ARIES, Philippe, DUBY, Georges, PERROT, Michelle, *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1987, tome IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*.
- AURENCHE, Marie Laure, « L'invention des magazines illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle, d'après la *Correspondance générale* d'Édouard Charton (1824-1890) », Médias 19 (en ligne)
- BOUTRY, Philippe, *Prêtres et paroisses au pays du curé d'Ars*, Paris, Les éditions du cerf, 1986, 706 p.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 {1980}
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges :  
 -*Histoire du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, volume II, 440 p.  
 -*Histoire de la virilité I. L'invention de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2011  
 -*Histoire de la virilité II. Le triomphe de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2011  
 -*Histoire de la virilité III. La virilité en crise ?* Paris, Éditions du Seuil, 2011
- CORBIN, Alain,

- *Les Filles de noce*, Paris, Flammarion, 1982 {1978}
- *L'Avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1995
- DEMARTINI, Anne Emmanuelle et KALIFA, Dominique (dir.), *Imaginaire et sensibilités au XIX<sup>e</sup> siècle, études pour Alain Corbin*, Paris, Éditions Créaphis, 2005
- DURET, Pascal et ROUSSEL Peggy, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan, 2003.
- ELIAS, Norbert,
  - *La civilisation des mœurs*, P. Kamnitzer (traducteur), Paris, Calmann-Levy, 1973 {1939}
  - *La Société des individus*, J. Ètoré (traducteur), Paris, Fayard, 1991, {1987}
- FOUCAULT, Michel,
  - *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976
  - *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1997
  - *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984
- HALL, Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, 244 p.
- LAINGUI, André, « Les Magistrats du XIX<sup>e</sup> siècle, juges des écrivains de leurs temps », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°44, 1992
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990
- PEDRAZA GÓMEZ, Sandra, *En Cuerpo y Alma, visiones del progreso y la felicidad*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1999
- MUCHEMBLED, Robert, *L'orgasme en Occident. Une histoire du plaisir du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 381 p.
- ROCHE, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire de vêtement, XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard 1989
- ROUSSARD, André, *Les Montmartrois*, Paris, André Roussard, 2003

## 6. Histoire de la Presse

- AURENCHE, Marie Laure, « L'invention des magazines illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle, d'après la *Correspondance générale* d'Édouard Charton (1824-1890) », *Revue Médias 19*, (en ligne), avril, 2012
- BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle: une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005
- CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-jean (dir.), *Histoire de l'édition française* :
  - *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard, 1990, t. II, 909 p.
  - *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990, t. III, 669, p.
- ETIENNE, Jean, *La revue le Tour du monde 1860-1914. Étude d'ensemble et tables*, Paris, Les fiches bibliographiques, 1977
- GERVAIS, Thierry « D'après photographie, premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843-1859) », *Revue Étude Photographiques* (en ligne), 16 mai 2003.
- LOUE, Thomas, « Une révolte culturelle : l'entrée en catholicisme de la revue des Deux Mondes (1895-1906) », *Cahiers d'Histoire. Revue d'Histoire critique*, 2002
- MISTLER Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Hachette, Paris, 1964
- ORY, Pascal, *La Censure en France à l'ère démocratique*, Paris, Éditions Complexe, 1999.
- RENIE, Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée », *Revue Études Photographiques* (en ligne), Juin, 2007.









## **ANNEXES**

***Fiches des voyageurs francophones en Amérique équinoxiale***

*Voyageurs francophones 1800-1850*

Jean-Baptiste Boussingault Ingénieur 1801-1887			
Date et type de voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures ou illustrations	Publications
Expédition scientifique et gouvernementale : 1822-1832 - 1823- Le Venezuela Guaira Caracas Valencia Merida Maracay -1825- La Colombie Bogotá <sup>1</sup> Zipaquirá Socorro <sup>2</sup> Mariquita Honda <sup>3</sup> 1830- Supia -Quito Valle del Cauca Anserma Popayan Ibarra Quito	Né d'une mère allemande et d'un directeur d'hôpital originaire du Loiret, Boussingault grandit dans un environnement modeste. Il garde des souvenirs des bourreaux de la Révolution, de l'arrogance du clergé et des accusations d'hérésie suite à la religion protestante de sa mère. <sup>4</sup> Il fréquente le laboratoire du quartier puis intègre l'École des mines de Saint-Etienne. Humboldt le recommande à Bolivar pour continuer les expériences débutées par lui vingt ans plus tôt en Nouvelle Grenade. En 1822, il est recruté par Francisco Antonio Zea à Paris pour diriger l'École des mines à Bogotá. À 20 ans, il devient lieutenant-colonel dans l'armée d'indépendance et aide de camp de Bolivar. À la fin de son contrat, il dirige l'exploitation des mines d'or et d'argent de la Vega de Supia, dans le département de Caldas, en Colombie.	Aucune illustration sur la Grande Colombie n'est publiée dans ces mémoires.	1. J.-B. Boussingault, <i>Mémoires</i> , Paris, Typo Chamerot et Renouard, 1892- 1903, 5 volumes : vol. I, Paris, 1892. vol. II, Paris, 1896. vol. III, Paris, 1900. v. IV-V, Paris, 1903.  Il s'agit de publications posthumes, éditées à maximum 300 exemplaires et destinées à la famille et aux amis.

<sup>1</sup> En 1823, selon Jean-Baptiste Boussingault, Bogotá a 30 000 habitants. « On y compte 31 temples, 8 couvents d'hommes, 5 couvents de femmes, 2 collèges, des hôpitaux, un hôtel des monnaies, une bibliothèque publique, avec peu de livres et pas du tout de lecteurs, l'observatoire édifié par Mutis en 1803 ». Voir J.-B. Boussingault, *Mémoires*, *op.cit.*, vol. III, p. 58

<sup>2</sup> « Les femmes passent leur vie à filer à la quenouille et, dans presque toutes les maisons, on trouve un tissage » Voir J.-B. Boussingault, *Mémoires*, *op.cit.*, vol. III, p. 55.

<sup>3</sup> La distance du parcours terrestre entre Honda et Bogotá est de 6 à 7 jours à dos de mule, « un carguero indien, portant au plus 75 kilos, il arrive à la capitale qu'en 12 ou 15 jours ». Voir J.-B. Boussingault, *Mémoires*, *op.cit.*, vol. III, p. 117.

<sup>4</sup> J.-B. Boussingault, *Mémoires*, Paris 1892, t. I, p. 6.

<p style="text-align: center;"><b>Ernest Charton</b> Artiste-voyageur -1816 -1878 <sup>5</sup></p>			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p>1<sup>er</sup> Voyage indépendant : 1843 (?) -1854 -1843 : Valparaiso, Chile -1846- Santiago de Chile -1848-il est dépouillé et abandonné aux îles Galápagos -1849-fonde le lycée de peinture de Quito, <i>Miguel de Santiago</i>. -1849- Quito, Équateur -1854-retour en France -1855- Valparaiso-Chili -rencontre Rugendas 1862-Voyage de Guayaquil à Quito, devient professeur de peinture 1870 ?- retour au Chili 1878- Meurt en Argentine intoxiqué par une maîtresse, d'après les rumeurs<sup>6</sup>.</p>	<p>Frère cadet d'Édouard Charton, l'éditeur de la revue <i>Le Tour du Monde</i>. Il est né à Sens en 1816, d'une mère issue de la petite noblesse, ruinée par la Révolution<sup>7</sup>. Il fréquente le Collège de Sens puis intègre l'école de Beaux-Arts de Paris.</p> <p>Au lycée de peinture de Quito, il peint à l'huile, à l'aquarelle et au pastel. Il apporte en Équateur des copies de gravures en aquatinte de Francisco de Goya, dont les <i>Caprichos</i>. Il s'entoure des peintres qui deviennent des artistes « costumbristas » : Juan Agustín Guerrero, Ramon Vargas, Leandro Venegas, Juan Pablo Sanz, entre autres<sup>8</sup>.</p>	<p>Il collabore avec les éditions de son frère Édouard et illustre une dizaine d'articles du <i>Tour du Monde</i>, du <i>Magasin Pittoresque</i> et de <i>L'Illustration</i>.</p> <p>Une cinquantaine d'aquarelles lui sont attribuées, qui sont conservées aujourd'hui au Musée du Banco Central de Cuenca en Équateur, dont :</p> <p>-<i>Indienne de la campagne de Quito</i>, (c.a. 1862) -<i>Porteur d'eau</i> (c.a. 1862), -<i>Marchande d'Herbes, Quito</i> (c.a.1862) Gravures apparues dans <i>Le Tour du Monde</i> : -<i>Place et Fontaine, près de la Cathédrale de Quito</i>, dessin de Thérond, d'après E. Charton -<i>Rue et habitants de Quito</i>, dessin de Fuchs d'après son esquisse. Collection particulière de M. Hoyos -6 tableaux à l'huile attribués à Ernest Charton</p>	<p>1. <i>Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique 1848</i>, Paris, Firmin Didot Frères, 1854. 47p.</p> <p>2. "Aventures d'un peintre français dans l'Amérique méridionale", <i>L'Illustration: Journal Universel</i>, février 1851.</p> <p>3. « Quito, République de l'Équateur, 1862 », <i>Le Tour du Monde</i>, Paris, 1867, p. 401-416.</p>

<sup>5</sup> Voir Dario Lara, *Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito, Casa de la Cultura, 1987, p.82.

<sup>6</sup> Voir David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Presse de l'Université de Laval, 1992, p.168.

Dans cette biographie, Ernest Charton est confondu avec son frère Édouard. La création du lycée de peinture M. Santiago à Quito en 1848 n'est pas citée par exemple. En revanche, plusieurs de ses œuvres sont citées.

<sup>7</sup> Voir A. Lagarde-Fouquet et C. Lagarde, *Édouard Charton, Édouard Charton (1807-1890) et le combat contre l'ignorance*, Rennes, PUR, 2006, p. 15.

<sup>8</sup> A. Kennedy-Troya et A. Ortiz-Crespo, (Coll), *Imágenes e identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005, p. 27

<p style="text-align: center;"><b>Jean-Baptiste Louis, baron GROS</b> Diplomate-photographe <b>1793-1870<sup>1</sup></b></p>			
Date et type du voyage Pays visités	Éléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p>Missions diplomatiques : 1839-1843 :</p> <p>-Mexique : 1832-1839<sup>2</sup></p> <p>-Venezuela : 1838</p> <p>- Colombie, chargé d'affaires : 1839-1843</p> <p>-1854-membre fondateur de la Société Française de Photographie.</p>	<p>Le lieu de naissance de ce fils du peintre Antoine Jean Gros, reste incertain. Il devient diplomate et remplace Auguste Le Moyne en tant que chargé d'affaires à Bogotá. Peintre et photographe, il introduit le daguerréotype en 1842 en Colombie. Son séjour de 1839 à 1842 correspond à la guerre civile <i>des Couvents</i> ou <i>des « Supremos »</i>. Il suit l'itinéraire d'Alexandre de Humboldt, notamment le périple du fleuve Magdalena jusqu'à Carthagène. Il réinterprète les mêmes sujets de <i>l'Atlas Pittoresque</i> : le <i>Salto de Tenquendama</i> et <i>Le pont d'Icononzo</i>. Il expose ces tableaux en 1843 dans la Casa de la Aduana à Bogotá.</p>	<p>Réalise les premiers daguerréotypes sur plaques métalliques en cuivre avec pellicule d'argent, dont<sup>3</sup>:</p> <p>-<i>Calle del Observatorio, Bogotá</i>, 1842. (47 s. de pose) Collection Particulière E.U.</p> <p>-<i>Vue de la Cathédrale de Bogotá</i>, 1842 Actuellement au Musée Métropolitain de Photographie de Tokio.</p> <p>Réalise plusieurs dessins à l'huile, dont :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La cascada de Tequendama</i>, 1841</li> <li>- <i>Puente de Icononzo</i></li> </ul>	<p>1. Baron Gros, « M. Le Baron Gros à M. Chevalier » dans Charles Chevalier, <i>Recueils de Mémoires et de procédés nouveaux concernant la Photographie sur plaques métalliques et sur papier</i>, Paris, Charles Chevalier, 1847, p. 1-16.</p>

<sup>1</sup> David Karel, *Dictionnaire d'artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Les presses de Université de Laval, 1992. p. 369

<sup>2</sup> Pilar Moreno de Angel, *El Daguerrotipo en Colombia*, Bogotá, Fondo cultural Cafetero, 2000, p. 51.

<sup>3</sup> Baron Gros « M. Le Baron Gros à M. Chevalier » dans Charles Chevalier, *Recueils de Mémoires et de procédés nouveaux concernant la Photographie sur plaques métalliques et sur papier*, Paris, Charles Chevalier, 1847, p. 6.

<p style="text-align: center;"><b>Léon Ambroise Gauthier</b> Artiste voyageur 1822-1901</p>			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p>1849-1856</p> <p>Voyage artistique :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Colombie</li> <li>- Panamá</li> <li>-Cartagena (1852)</li> <li>-Medellin (peint des portraits)</li> <li>-Bogotá<sup>4</sup></li> <li>-Cali</li> <li>-Popayan</li> <li>Ecuador</li> <li>-Quito</li> <li>-Guayaquil</li> <li>Pérou</li> <li>Argentine</li> </ul>	<p>Né à Paris en 1822 d'un pharmacien parisien, Léon Gauthier devient élève de l'école de Beaux-Arts (1841). Il fréquente l'atelier de F.E. Picot. Entre 1844-1848 puis 1857-1879, il présente des œuvres au Salon de Paris<sup>5</sup>.</p> <p>En 1853, il réalise une exposition de peinture à Bogotá où il présente ses œuvres sur la Colombie.</p>	<p>Pour son album de voyages, il réalise plus de 700 dessins.</p> <p>Il présente au Salon de 1861 des dessins de voyage faits sur les bords du fleuve de Guayaquil:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Cocoteros</i>, dessins avec silhouette de porteuses.</li> <li>-<i>Palmiers et Bambous</i>, avec silhouette de porteuse.</li> </ul> <p>Réalise aussi :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Paseo por las murallas de Cartagena de Indias</i></li> </ul>	<p>1. L.A. Gauthier, "Fragments du journal de voyage d'un peintre en Amérique Latine (1848-1855)" <i>Revue de l'Amérique Latine</i>, n° 11, 20 y 25, Paris, 1923-1924.</p>

<sup>4</sup> Selon l'historien Efraín Sanchez Cabra, Léon Gauthier collaborait avec l'artiste colombien Manuel Maria Paz, dans l'élaboration des dessins. Voir, E. Sanchez Cabra, *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987.

<sup>5</sup>Voir Emilia Montaner, « Léon Ambroise Gauthier, un pintor viajero », *Anales del Museo de América*, n° 14, Année 2006, p. 225-254.

<b>Alexandre de Humboldt</b> Naturaliste-botaniste-géographe (1769 -1859)			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1799-1804</b> Expédition financée par Humboldt. Dure 5 ans en Amérique et 3 ans en Nouvelle Grenade. La Nouvelle Grenade (1800-1803) Venezuela-1800 - Fleuve Apure et Orénoque -Colombie-1801 -Fleuve Magdalena, -Cordillère des Andes -Équateur (1801-1802) -Ibarra Quito Cañar Guayaquil 1803-1804 Le Pérou- Le Mexique Les Etats Unis	<p>Alexandre de Humboldt est né à Berlin en 1769, d'un père militaire prussien et d'une mère huguenote. Dès ses 18 ans, il est initié à la botanique. Il poursuit une éducation scientifique avec son frère à l'Université de Göttingen. Humboldt rencontre Bonpland, déjà chirurgien de la marine, quand il devait rejoindre l'expédition de circumnavigation de Baudin.</p> <p>Son voyage en Nouvelle Grenade inspire des milliers de voyageurs et d'artistes, dont Frédéric Church et Baron Gros, qui parcourent les mêmes lieux visités par le scientifique en Grande Colombie<sup>6</sup>.</p>	<p>La plupart de croquis <i>in situ</i> sont réalisés par Humboldt.</p> <p>Les premiers artistes de renom qui transforment les croquis de Humboldt sont Gotlieb Schick, Joseph Anton Koch (1768-1839) et Guillaume Gmelin (1760-1820).</p> <p>-<i>L'Atlas Pittoresque</i> contient 69 gravures, dont deux avec des images des habitants grand-colombiens et une représentant des femmes:</p> <p>-<i>Le passage du Quindio</i>            -<i>Le soleil d'Inti Guaicu</i></p>	<p>1. A. de Humboldt et A. Bonpland, <i>Voyage de Humboldt et Bonpland, Relation Historique</i>:            -Le volume I est édité à Paris en 1814, chez F. Schoell et comporte 640 pages.            -Le volume II, est édité à Paris en 1819, chez N. Maze et comporte 722 pages.            -Le volume III, est édité en 1825 à Paris, chez J. Smith et comporte 629 pages.            Ces 3 premiers volumes traitent de la Grande Colombie</p> <p>2. A. de Humboldt et A. Bonpland, <i>Atlas Pittoresque, Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique</i>, Édition Monumentale, Paris, F. Schoell, 1810.</p> <p>3. A. de Humboldt, <i>Cosmos, Essai d'une description physique du monde</i> (traduction H. Faye), Paris, Gide et Cie, 1846.</p>

<sup>6</sup> Voir Béatriz Gonzales, « La escuela de Humboldt : los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje », *Revista Credencial Historia*, n° 122, Bogotá, Febrero 2000.

<b>Auguste Le Moyne</b> Diplomate-artiste 1815-1880 <sup>7</sup>			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
1828-1839 Mission en Colombie : Santa Marta Mompox Naré Rio Naré Bodega de San Cristobal Medellin Honda Bogotá Chutes du Tequendama 1840-1849 Mission diplomatique au Pérou. 1853-1856 Mission diplomatique à Rio del Plata Le Moyne reste 20 ans comme diplomate en Amérique du Sud.	<p>La date et le lieu de naissance d'Auguste Le Moyne sont incertains. En revanche les dates de ses voyages sont mieux connues : Il arrive en 1828 en Colombie comme vice-consul et reste 11 ans.</p> <p>Entre 1833 y 1834, il doit gérer des tensions diplomatiques avec la France, notamment avec le consul Adolfo Barrot. Le port de Cartagena reçoit deux corvettes de guerre.</p> <p>Excellent aquarelliste, il travaille avec des artistes locaux, J.M Groot, Castillo et l'artiste anglais Joseph Brown<sup>8</sup>.</p>	<p>Le <i>Voyage</i> de Le Moyne est publié sans ses illustrations.</p> <p>Les dessins sont retrouvées et rachetées chez un antiquaire à Paris puis données au Musée National de Colombie, par le couple Carlos Botero et Nora Restrepo.</p> <p>Quelques aquarelles d'Auguste Le Moyne:</p> <p>-<i>Mujer de Antioquia</i>-1835-signée  -<i>Vendedor de tejidos en el mercado de Bogotá</i>-1835-attribué à J.M. Groot/Auguste Le Moyne</p>	1. A. Le Moyne, <i>Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud. La Nouvelle Grenade., Santiago de Cuba, la Jamaïque, et l'Isthme de Panamá</i> , Paris, A. Quantin, 1880, 2 tomes en I Volume (sans images)

<sup>7</sup> Les dates de naissance d'Auguste Le Moyne sont approximatives, sa biographie reste à réaliser. Voir B. Gonzales, « La escuela de Humboldt : los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje », *Revista Credencial Historia*.

<sup>8</sup> Béatriz Gonzales, « Auguste Lemoine y el tráfico de imágenes », dans *Catalogo Donación Carlos Botero-Nora Restrepo* (Auguste Lemoine en Colombia 1828-1841) », Publicaciones del museo nacional de Colombia, Bogotá, 2003



## Gabriel Lafond de Lurcy

Marin-écrivain  
1802-1876

Date et type du voyage Pays visités	Éléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1820-1828</b></p> <p>Voyageur indépendant, son objectif est principalement commercial. Il était « Alferez » ou sous-lieutenant dans un bateau espagnol puis dans un vaisseau américain, <i>Le Mentor</i><sup>9</sup>.</p> <p>Il visite la Grande Colombie à partir de l'Océan Pacifique :</p> <p>Équateur -Guayaquil -Guayaquil à Quito (1826) Colombie-Le Choco Panamá</p>	<p>Il est né à Lurcy-Levy, dans l'Allier, en 1802. Devient orphelin à 6 ans d'un général nantais de la Révolution. Il choisit la carrière de marin avec l'espoir d'atteindre la richesse et la gloire des carrières militaires. En 1818, alors qu'il a 17 ans, il part comme apprenti marin pour un tour du monde qui le mène en Chine puis en Amérique du sud. Devenu officier, il poursuit un périple en Grande Colombie qui dure 8 ans. Le voyageur participe aux guerres d'indépendance et rencontre Bolivar et San Martin. Lafond de Lurcy est parmi les rares auteurs célèbres de son temps. Son <i>Voyage</i> est diffusé en périodique entre 1843 et 1844, puis relié en livre.</p>	<p>Le deuxième volume de son <i>Voyage</i>, qui concerne la Grande Colombie, est illustré par Jules Collignon. Parmi les 9 gravures intégrées dans ce volume, une seule n'est pas signée par lui. Quant au travail de la gravure, il est attribué dans sa grande majorité à Lechard. Le travail des gravures est remarquable par la finesse et précision dans les détails.</p> <p>Le volume II, comprend 4 illustrations de femmes grand-colombiennes :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Guayaquil, Baigneuses Église de Saint Domingue</i>, p.7</li> <li>- <i>Côte du Choco, Cascajal</i>, p.80</li> <li>- <i>Tumaco en Colombie</i>, p.40</li> <li>- <i>Amérique, Indiens Kuschouas-Costumes</i>, p. 382</li> </ul>	<p>1. Capitaine G. Lafond, <i>Voyage autour du monde et naufrages célèbres</i>, Paris, Pourrat et Frères, 1843-1844, 8 volumes.</p> <p>L'iconographie sur la Grande Colombie apparaît dans le volume II. Elle comprend cinq gravures sur acier de petite taille, 9.5 x13.5cm, généralement.</p> <p>Le volume III, comporte une belle gravure sur les indigènes boliviennes : - <i>Bolivie, Halte de sauvages</i>, p.416</p>

<sup>9</sup> Voir la biographie sur ce voyageur dans, Dario Lara, *Gabriel Lafond de Lurcy, Viajero y testigo de la historia ecuatoriana*, Banco central del Ecuador, Quito, 1988, p. 32.

<b>Gaspard Théodore Mollien</b> Chargé de mission 1796-1872			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1823</b> Chargé de mission en Colombie, villes visitées: Carthagène, Turbaco, Barranca (port sur le Magdalena) Mompox, Honda Guaduas Bogotá Socorro <sup>10</sup> Moniquira (mine de cuivre) Popayan  Entre 1831 et 1848, il est consul de la Havane	<p>Gaspard Mollien est né à Paris en 1796. Passionné des voyages, il entre à la marine puis part au Sénégal où il survit à un naufrage (1816). Après avoir reconnu les sources du Sénégal et obtenu la Croix de la Légion d'Honneur, il part en mission gouvernementale en Colombie. La publication de son récit sur la Colombie soulève des critiques d'espionnage<sup>11</sup>.</p> <p>Pendant son séjour, il décrit les femmes, les recrutements forcés et les ressources minières du pays : « La mine de cuivre (...) pourrait donner d'immenses profits si on l'exploitait par des procédés moins grossiers ». Voir G. Mollien, <i>Voyage, op.cit.</i>, vol. I, p. 242.</p>	<p>Toutes les gravures du <i>Voyage</i> de Gaspard Mollien sont dessinées par Désiré Roulin et gravées par P. Legrand.</p> <p>Les illustrations de François Roulin concernent des couples indigènes et des femmes créoles :</p> <p>-<i>M<sup>de</sup> Volaille. Mendiant. Manœuvre.</i> vol. I, p. 270  -<i>Dame de la Cordillère et Dame des plaines</i>, vol. I, p.1.  -<i>Indiens de la pleine de Bogotá</i> vol. I, p. 76</p>	<p>1. G. Mollien, <i>Voyage dans la République de Colombia en 1823</i>, Paris, Arthus Bertrand, 1824, vol. I et II. Avec gravures de François Roulin.  -Deuxième édition 1825.  -Troisième édition, 1829 avec une carte de la Colombie et gravures de Roulin</p> <p>2. G. Mollien, <i>Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie, fait en 1818</i>, Paris, Imprimerie Veuve Courcier, Paris, 1820, 1822. (2 volumes, 2 éditions)</p>

<sup>10</sup> Mollien est surpris par le bas coût de la main d'œuvre dans cette ville, « en effet, une fileuse ne gagne pas un real par jour ; une pièce de toile de coton de soixante-quatre vares (166 pieds) ne produit pas au tisserand un profit de 7 réaux (4fr. 35 cent). Le marchand seul est riche. » Voir G. Mollien, *Voyage, op. cit.*, vol. I, p. 130-131.

<sup>11</sup> Voir Carlos José Reyes, dans *El viaje de Gaspard-Théodore Mollien por la Republica de Colombia en 1823*, prologue, Bogotá, Instituto Colombiano de cultura, Colcultura, 1992.

<p style="text-align: center;"><b>Alcide Dessalines d'Orbigny</b> Naturaliste-voyageur 1802-1856</p>			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p>Périple imaginaire : 1826-1827</p> <p>Villes citées du Vénézuéla :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cumanà</li> <li>-Ile Margarita</li> <li>-Caracas (1827)</li> <li>-San Fernando de Atapabo</li> <li>-Esmeraldas</li> <li>-Guayra</li> <li>-Maracaibo</li> </ul> <p>Villes citées de la Colombie :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Santa Marta-Mompox</li> <li>-Honda-Guaduas</li> <li>-Bogotá</li> <li>-Ibagué</li> <li>-Popayan</li> </ul> <p>Villes citées de l'Équateur :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Quito</li> <li>-Guayaquil</li> <li>-Cañar</li> </ul>	<p>Né à Coueron en 1802, il est un des quatre fils d'un médecin de la marine passionné d'histoire naturelle. Alcide d'Orbigny suit une formation scientifique à Paris dès 1824, auprès de Cuvier et Geoffroy, entre autres.</p> <p>En Amérique du sud, il est en mission pour le Museum d'Histoire Naturelle. Entre 1826 et 1834, il visite le Brésil, l'Argentine, le Paraguay, le Chili et la Bolivie (1831-1834) où il apprend la langue Guarani. De retour à Paris, il fonde la revue <i>La paléontologie française</i> et obtient la chère de Paléontologie au Jardin de Plantes.</p> <p>Alcide d'Orbigny ne voyage pas en Grande Colombie. Son récit <i>Voyage Pittoresque dans les deux Amériques</i>, publié en 1836, apparaît sans l'introduction qui devait indiquer les explications sur les sources de ce voyage<sup>12</sup>.</p>	<p>Son <i>Voyage Pittoresque</i> est illustré de dessins et gravures de Louis-Auguste de Sainson et Julien Boilly (1796-1874), le fils de l'artiste Louis Boilly. Ils reprennent les aquarelles de François Roulin sur la Grande Colombie.</p> <p>Julien Boilly expose de peintures, des miniatures et des portraits dessinés aux Salon de Paris de 1827 à 1865 où il obtient quelques médailles<sup>13</sup>. Mais il est surtout connu par ses lithographies, plus nombreuses encore que celles de son père.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. A. d'Orbigny, <i>Voyage Pittoresque dans les deux Amériques</i>, Paris, Tenré, Tenré et Dupuy, 1836. (Edition Grand in-8, illustrée de 133 gravures en taille douce sur acier)</li> <li>2. A. d'Orbigny, <i>Voyage dans l'Amérique méridional</i>, Paris, P. Bertrand, 1835, 1839, 1842, 1844, 1846, 1847, 7 tomes, 20 volumes. Ouvrage rédigé en 11 ans avant la publication par le Ministère de l'instruction publique. (Ne traite pas de la Grande Colombie)</li> <li>3. A. d'Orbigny, <i>Prodrome de Paléontologie stratigraphique</i>, 1849. (18 000 espèces fossiles recensées)</li> <li>4. A. d'Orbigny, <i>L'Homme Américain, (de l'Amérique méridionale), considéré sous ses rapports physiologiques et moraux</i>, Paris, Pitois-Levrault, 1839.</li> </ol>

<sup>12</sup> L'auteur semble avoir reproché cette omission à l'éditeur, voir. F. Legré-Zaildine, *Voyage en Alcidie, à la découverte d'Alcide d'Orbigny*, Paris, 1977.

<sup>13</sup> Jules Boilly réalise aussi des illustrations pour *Le Magasin Pittoresque*, « Monde Chamannique », 1835 et pour le *Voyage autour du Monde* de Dumont d'Urville.

<b>François Désiré Roulin</b> Médecin-artiste voyageur 1796-1874			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1822-1828</b></p> <p>Mission scientifique pour le gouvernement colombien.</p> <p>-Colombie :  -Santa Marta,  -cours du Rio Meta, médecin de l'expédition  - Vega de Supia, il réalise les plans des mines d'or  -Vénézuëla  -Pérou  -Équateur</p>	<p>François Roulin est né à Rennes en 1796, d'un père ingénieur de ponts et chaussées. Il part à Paris pour suivre les études de médecine, puis se marie avec Manette. Il a un fils et rencontre des difficultés financières. C'est alors que le ministre colombien Antonio Zea lui propose la mission scientifique en Colombie. En 1822, après des hésitations, François Roulin se mit en route avec sa femme, son enfant et les scientifiques, Jean-Baptiste Boussingault et Justin Marie Goudot. Suite au défaut de paiement du gouvernement colombien, François Roulin devient portraitiste et rénove avec son métier de médecin.<sup>14</sup></p> <p>De retour à Paris en 1837, sa femme meurt de typhus, puis, deux ans plus tard son fils, de la même maladie.</p>	<p>17 aquarelles de François Roulin sont conservées dans le Musée du Banco de la República de Colombie, dont 12 avaient été calquées et publiées dans le récit d'Alcide d'Orbigny, <i>Voyage Pittoresque dans les deux Amériques</i>.</p> <p>Les aquarelles suivantes comportent des représentations de femmes grand-colombiennes :</p> <p>1. <i>Port de la Guaira</i>, 1823  Encre et aquarelle sur papier</p> <p>2. <i>Danse du Pays</i> (Ocumare)  1823, encre sur papier</p> <p>3. <i>Bords de la madeleine</i>, 1823  Aquarelle sur papier</p> <p>4. <i>Bords de la Magdeleine. Ménage d'une famille de pêcheur</i>, 1823. Aquarelle</p> <p>5. <i>Bords de la Magdeleine. Marché de Mompox</i>, 1823. Aquarelle avec porteuses d'amphores.</p>	<p>1. F. Roulin, <i>Histoire Naturelle et souvenirs de Voyage</i>, Paris, J. Hetzel, 1865, (3 éditions).</p> <p>2. J.-B. Boussingault et F. Roulin, <i>Viajes científicos a los Andes Ecuatoriales</i>, (traduction J. Acosta), Paris, Librería Castellana, 1849.</p>

<sup>14</sup> Voir Marguerite Combes, *Pauvre et aventureuse bourgeoisie, Roulin et ses amis (1796-1874)*, Paris, J. Peyronnet et Cie. Éditeurs, 1929.

<b>Eugène Thirion</b> Commerçant-diplomate 1813-1879 <sup>15</sup>			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1846</b>  Voyage commerciale et indépendant au Vénézuéla :</p> <p>Remonte l'Orénoque à partir de Ciudad Bolivar jusqu'à San Fernando de Atabapo.</p>	<p>Né à Paris en 1813, Eugène Thirion part dès l'âge de 24 ans à Rio de Janeiro en tant que secrétaire d'un armateur. En 1841, il fonde une maison de commerce à Caracas. Il se marie avec la fille du gouverneur de la Guyane et devient vice-consul de France à Ciudad Bolivar, en 1846.</p> <p>En 1867, il est consul du Vénézuéla à Paris. Il rédige le texte de présentation sur les Etats Unis du Vénézuéla lors de l'exposition universelle de Paris.</p> <p>Plusieurs objets d'Amérique du sud rapportés par lui sont exposés à l'Exposition Universelle de 1867.</p>	<p>Intègre dans son manuscrit de dessins primitifs en pastels gouachés dont:</p> <p><i>-Famille d'Indiens qui vit sur la plage</i>  pastel gouache, avec femme porteuse et femme à l'hamac, p. 62</p>	<p>1. E. Thirion, <i>Voyage par L'Orénoque d'Angostura à Rio Negro. République de Venezuela, frontières du Brésil, 1846</i>, Caracas, 1968. (Le Manuscrit est conservé à la Bibliothèque de Versailles.)</p> <p>2. E. Thirion, <i>Les sources de L'Orénoque</i>, Paris, Magellan &amp; Cie, 2008. Avec quelques des pastels.</p>

<sup>15</sup> Voir bibliographie de Marie Françoise Rose dans, Eugène Thirion, *Les sources de L'Orénoque* Paris, Magellan & Cie, 2008, p. 8-11.

*Voyageurs francophones 1850-1900*

<p align="center"><b>Édouard François André</b> Jardinier paysagiste botaniste 1840-1911<sup>16</sup></p>			
Date et type du voyage Pays visités	Éléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p align="center">1875-1876</p> <p>Mission financée par le gouvernement français avec l'objectif d'explorer des régions inconnues de la Nouvelle Grenade, de L'Équateur et du Pérou.<sup>17</sup></p> <p>Arrive par Puerto Salgar, puis Barranquilla, monte le fleuve Magdalena en vapeur. Explore le cours du <i>Rio Patia</i>.</p>	<p>Originaire de Bourges, Édouard André est né dans une famille de modestes pépiniéristes. Il explore les fleuves Magdalena et Patia en Colombie. De retour à Paris, il devient un horticulteur et paysagiste réputé. Il occupe aussi le poste de rédacteur en chef de <i>l'Illustration Horticole</i> (1854-1896) puis de la <i>Revue Horticole</i> (1829- 1974). Il deviendra, enfin, professeur d'art des jardins à <i>l'Ecole National d'horticulture de Versailles</i>.</p>	<p>L'illustrateur et caricaturiste Édouard Riou, (1833-1900) exécute la plupart des dessins du récit d'Édouard André dans <i>Le Tour du Monde</i>. Il dessine aussi plusieurs aventures de Jules Verne, dont <i>Le Phare au bout du monde</i>. Charles Barbant réalise également des gravures pour le récit d'Édouard André. Il est le fils d'un graveur sur bois qui expose régulièrement au Salon (1869-1884). Il illustre aussi des livres de Jules Verne dont <i>Les Indes Noires</i>, imprimés chez Hetzel.</p> <p>Plusieurs gravures des femmes grand-colombiennes sont réalisées par le binôme Édouard Riou et Charles Barbant, dont :</p> <p>-<i>Femmes du Haut Cauca, Le Tour du Monde</i>, 1879, 2<sup>e</sup> semestre, p. 281  -<i>Indios de Mocoa en el Alto de la Cruz, Le Tour du Monde</i>, 1879, 2<sup>e</sup> sem. p. 331</p>	<p>1. Édouard André, « L'Amérique Équinoxiale », <i>Le tour du Monde</i>, Paris, Hachette,  - 1877, 2<sup>e</sup> semestre  - 1878, 1<sup>er</sup> semestre  - 1879, 2<sup>e</sup> semestre  -1883, 1<sup>er</sup> semestre</p> <p>2. Édouard André, <i>América equinoccial</i>, in <i>América Pintoresca</i>, Barcelona, Montaner y Simón, 1883, p. 477-859.</p> <p>3. Édouard André, <i>Rapport sur la mission scientifique dans l'Amérique du sud</i>, Paris, Imprimerie National, 1878, 38 p.</p> <p>4. Édouard André, "L'Amérique du Sud: voyage dans la Nouvelle Grenade", <i>L'Exploration</i>, N° 20, Paris, 1877</p>

<sup>16</sup> Voir Florence André, *Edouard André 1840-1911, Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001, 334 p.

<sup>17</sup> Voir Eduardo Acevedo Latorre (Dir), *Geografía pintoresca de Colombia*, Bogotá, Litografía Arco, 1984.

<b>Joseph de Brettes</b> Voyageur scientifique 1861-1934			
Date et type du voyage Pays visités	Éléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1880</b> Mission du gouvernement français en Amérique du sud. <b>1890-1896</b> Mission du gouverneur du Magdalena (Colombie) pour le projet d'un chemin de fer 1890- Caracas 1891-Rio-Hacha <sup>18</sup> -Sierra Nevada- Santa Marta et Magdalena (territoires des Indiens Arhouaques, Boussincas, Gouamakas, Kaggabas) 1892- Nord du Magdalena, (territoires des Indiens Motilones, Guajiros et Arhouaques-Kaggabas.) 1894-Séjour à Taminakka, (territoire Arhouaque- Kaggaba) -reconnaissance topographique dans la région Taïrona, nord du territoire Arhouaque-Sierra Nevada centrale 1895- « Terres des remèdes », nord-est de la Sierra Nevada, pays Arhouaque	Le compte Joseph de Brettes est né à Limoges en 1861, dans une famille originaire du comté de Narbonne et qui avait fait ses preuves de noblesse pour l'Ordre de Malte en 1631. <sup>19</sup>  Il se lie avec une femme Wayuu de la Guajira. Un enfant naît, Jean de Brettes, qui retourne avec le voyageur en France et devient pilote de l'armée de l'air. <sup>20</sup>	Son récit publié dans <i>Le Tour du Monde</i> comporte plusieurs dessins et photographures:  -Henri Charles Oulevay, <i>Un Mama (sorcier)</i> , dessin et photographure, <i>Le tour du Monde</i> , 1898, p. 80 -Mme Paul Crampel, <i>Bal Goagire</i> , dessin sur photographure, <i>Le Tour du Monde</i> , 1898, p. 91. -J. Lavée, <i>Indienne Motilone et Femmes Goagires</i> , dessins sur photographure, <i>Le tour du Monde</i> , 1898, p. 81 et 95. -Gotorbe, <i>Indiens Goagires passant le gué du rio Rancheria</i> , dessin sur photographure, <i>Le Tour du Monde</i> , 1898, p. 63 -A. Paris, <i>Enterrement Arhouaque</i> , dessin sur photographure, <i>Le Tour du Monde</i> , 1898, p. 78.	1. J. de Brettes, « Chez les Indiens du Nord de la Colombie. Six ans d'explorations », <i>Le tour du Monde</i> , Paris, 1898, p 61-96 et 433-480.  2. J. de Brettes, <i>L'Amérique Inconnue, d'après le journal de voyage</i> , Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1892. Avec dessins de G. Bonfils. (concerne le voyage en Bolivie en 1886)  3. J. de Brettes, <i>Les Indiens Arhouaques-Kaggabas, Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris</i> , 1903, vol. 4, p. 318-357. (Avec dessins réalisés par l'auteur)

<sup>18</sup> La ville de Riohacha, « compte six mil habitants » quand le voyageur est de passage en 1891. Voir J. de Brettes, « Chez les Indiens du Nord de la Colombie. Six ans d'explorations », *Le tour du Monde*, Paris, 1898, p. 64.

<sup>19</sup> Gilles Dubois, « A travers les actes de l'état civil de la ville d'Uzès (B) », Blog en ligne, juillet, 2006.

<sup>20</sup> André Roussard, *Les Montmartrois*, Paris, André Roussard, 2003.



<p style="text-align: center;"><b>Georges Brisson</b> Ingénieur</p>			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p style="text-align: center;"><b>1891-1897</b></p> <p>Voyage commercial et scientifique en Colombie</p> <p>Medellín jusqu'au Choco, 1892- 1893<sup>21</sup> :</p> <p>Expédition financée par la <i>Société Exploratrice du Choco</i>, pour identifier de sources d'exploitation minière :<sup>22</sup></p> <p>-recherche de mines et étude de construction du canal interocéanique entre le Fleuve Atrato et l'Océan Pacifique<sup>23</sup>.</p> <p>-Darien -Cartagena - Fleuve Cauca, en bateau à vapeur - région du Casanare</p>	<p>La vie de ce voyageur est moins connue. On sait qu'il voyage en Colombie et s'associe avec des investisseurs locaux pour former la <i>Société Exploratrice du Choco</i>. En tant que membre industriel, il doit apporter des services en ingénierie. Mais la société ne dure qu'un an. Cette société avait été créée par des investisseurs privés dont un médecin et géographe reconnu dans la ville de Medellin, Manuel Uribe Angel.</p>	<p>Sans illustrations.</p>	<p>Georges Brisson publie ses récits uniquement en espagnol.</p> <p>1. Jorge Brisson, <i>Exploración en el alto Chocó</i>, Bogotá, (Revisada y corregida por el coronel F.J. Vergara y Velasco), 1895.</p> <p>2. Jorge Brisson, <i>Viajes por Colombia en los años 1891 a 1897</i>, Bogotá, Imprenta nacional, 1899.</p>

<sup>21</sup> Georges Brisson croise des porteuses noires de Medellin qui portent des vases de lait. Voir J. Brisson, *Viajes, op. cit.*, p. 61.

<sup>22</sup> L'expédition au village del Carmen, près du fleuve Atrato, mobilise 8 porteurs embauchés par le voyageur. Voir J. Brisson, *Viajes, op. cit.*, p. 3.

<sup>23</sup> D'autres voyageurs avant Georges Brisson avaient déjà exploré la possibilité de construire un canal dans cette zone de Napipi. W.F Shunk, Lucien Napoléon Bonaparte Wyse et A. Reclus, qui avaient publié avant lui: *A travers l'isthme de Panamá*, Paris, A. Quantin, 1879

<p style="text-align: center;"><b>Jean Chaffanjon</b> Voyageur scientifique 1854-1913</p>			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p style="text-align: center;"><b>1886-1888</b></p> <p>Mission du Ministère de l'Instruction Publique. Objectif : reconnaître la vallée de l'Orénoque, ses sources et récolter des objets d'histoire naturelle.</p> <p>Voyages en Amérique du sud: -1884-La Martinique -1885-L'Orénoque jusqu'à Ciudad Bolivar -1886-1888- Vénézuëla-Colombie en compagnie du peintre Auguste Morisot. -1890 : Guyane-Venezuela-Colombie</p> <p>1891 Missions en Asie centrale et en Sibérie.</p>	<p>Jean Chaffanjon est un des rares explorateurs autodidactes, d'origine paysanne. Il est né en 1854, dans un petit village du Rhône, à Arnas. Bon élève, il entre à l'Ecole Normal de Villefranche en 1873. Puis, encouragé par son oncle Claude Bernard, il devient aide-naturaliste au Museum de Lyon. Il part à la Martinique comme professeur d'Histoire Naturelle. Ce voyage termine brusquement avec la mort de sa femme et son enfant de fièvre jaune. Afin d'oublier le drame, Jean Chaffanjon sollicite au Ministre de l'Instruction Publique une mission sans solde à l'Orénoque, qu'il exécute en 1885.<sup>24</sup> Le Voyage de 1886 avec Auguste Morisot inspire Jules Verne qui écrit en 1898, <i>Le Superbe Orénoque</i>. Jean Chaffanjon n'atteint jamais les véritables sources.</p> <p>En 1887-Chaffanjon tient une séance solennelle pour la Société de Géographie à la Sorbonne.</p>	<p>Auguste Morisot est le dessinateur officiel de l'expédition de Jean Chaffanjon. Il devait dessiner la flore et la faune mais il fait aussi des portraits des habitants. Jean Chaffanjon ne se sert pas des dessins d'Auguste Morisot pour ses publications. C'est Édouard Riou qui réalise la plupart des dessins d'après les photographies de Jean Chaffanjon pour le <i>Voyage</i> publié dans <i>Le Tour du Monde</i>, dont :</p> <p>-<i>Indiens Yaruros au caño Mina</i>, « Voyage », op. cit., p. 337</p> <p>Plusieurs gravures sont réalisées d'après les photographies de Jean Chaffanjon qui maîtrise la technique sur plaques de verre. Ses photos sur papier albuminé sont conservées actuellement à la BNF, Département des cartes et plans.</p>	<p>1. J. Chaffanjon, « Voyage à travers les Llanos du Caura -1883 », Paris, <i>Le Tour du Monde</i>, 1888, 2<sup>e</sup> semestre, p. 305-336. Avec photographies et croquis de l'auteur</p> <p>2. J. Chaffanjon "Voyage aux Sources de l'Orénoque 1886-1887" Paris, <i>Le Tour du Monde</i>, année 1888, 2<sup>e</sup> semestre, p. 337-384. Dessins d'Édouard Riou d'après photographies de Chaffanjon.</p> <p>3. J. Chaffanjon, <i>L'Orénoque et le Caura, relation de voyages exécutés en 1886 et 1887, contenant 56 gravures et 2 cartes</i>, Paris, Hachette, 1889. (Ouvrage original, réédité par Arnaud Chaffanjon, <i>L'Orénoque aux deux visages d'après J. Chaffanjon et Jules Verne</i>, Paris, Denys Pierron 1978.)</p>

<sup>24</sup> Arnaud Chaffanjon, *L'Orénoque aux deux visages, d'après J. Chaffanjon et Jules Verne*, Paris, Denys Pierron, 1978, Préface, p. 7-49.

<b>Jules Crevaux</b> médecin de la marine 1847-1883			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1869-1882</b> 1869-exploration de la Cayenne  1877-1 <sup>ère</sup> expédition sur le fleuve Maroni, entre les Guyanes françaises et Hollandaises. Mission de la Marine et du Ministère de l'Instruction Publique. Objectif : tracer les frontières de la Guyane française. 1878-2 <sup>e</sup> voyage -Guyane française-Nouvelle Grenade et Vénézuéla <sup>25</sup> Fleuves -Amazone-Para-Putumayo  1881-3 <sup>e</sup> expédition en Amazonie avec Eugène Lejanne -Fleuve Guaviare -Fleuve Orénoque <sup>26</sup> -1882-4 <sup>e</sup> expédition, entre l'Argentine et la Bolivie. <sup>27</sup>	Né en 1847, des parents aubergistes dans un petit village en Moselle, Jules Crevaux finit ses études de médecine à l'École Navale de Brest. Aventurier dans l'âme, il n'a que 22 ans quand il entreprend son premier voyage en 1869. Pour sa 3 <sup>e</sup> expédition, à l'Orénoque, il demande à Eugène Lejanne de l'accompagner. Ce pharmacien est un ancien camarade de l'Ecole de Brest qui aime dessiner et herboriser. En 1881, François Burban, son compagnon de voyage, décède en marchant sur une raie. En 1883, Jules Crevaux meurt assassiné par les Indiens Tobas. Édouard Riou réalise un dessin de l'attaque. Voir J. Crevaux, « Voyage », <i>op. cit.</i> , p. 317	Édouard Riou réalise les gravures de l'expédition à l'Orénoque parue dans le <i>Tour du Monde</i> , d'après les croquis et les photographies d'Eugène Lejanne, dont : <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Guarounos</i> p. 201</li> <li>- <i>La famille du capitaine</i>, p. 315</li> <li>- <i>Manière de priser chez les Ouitotos</i> p.176</li> </ul> P. Fritel illustre aussi d'après les croquis d'E. Lejanne, dont : <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Indios Piapocos de la lagune de Récifal buvant la couria</i>, dans J. Crevaux et E. Lejanne « Voyage », <i>op. cit.</i>, p. 293</li> <li>-<i>Indio Piaroa</i>, Ibidem p. 299</li> </ul> Jules Crevaux réalise 13 photographies (1880-1881), données par C. Vilain à la BNF, en 1887. Il s'agit de la Série W, dans le département de cartes et plans, dont : <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Indiens Caraïbes</i>.</li> <li>-<i>Indiens et adultes posant nus</i>.</li> </ul>	1. J. Crevaux, « Voyage sur le Río Magdalena à travers les Andes et sur l'Orénoque, 1880-1881 » <i>Bulletin de la Société de Géographie</i> , Paris, 1881. 2. J. Crevaux, <i>Voyages dans l'Amérique du Sud à travers la Nouvelle Grenade et le Venezuela, 1878-1881</i> , Paris, Hachette et Cie, 1883 3. J. Crevaux, "De Cayena a los Andes" en <i>América Pintoresca</i> Barcelona, Montaner y Simón, 1884. (Traduction en espagnol) 4. J. Crevaux, <i>En radeau sur l'Orénoque</i> , 1881-1882, Paris, Phébus, 1989. 5. J. Crevaux et E. Lejanne, « Voyage d'exploration à travers La Nouvelle-Grenade et le Venezuela », <i>Le Tour du monde</i> , Paris, 1882, 1 <sup>er</sup> semestre, p. 225-320. 6. Dr. J. Crevaux, « De Cayenne Aux Andes » <i>Le Tour Du Monde</i> , Paris, 1881, 1 <sup>er</sup> semestre, P. 113-192, (voyage de 1878- l'Amazonie) 7. J. Crevaux, <i>Le mendiant de L'Eldorado</i> , Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1993.

<sup>25</sup> Apatou, ancien esclave noir réfugié dans les forêts de la Guyane hollandaise (Les Bonis), est le compagnon de Jules Crevaux dans toutes ses expéditions. Voir J. Crevaux, « Une excursion du Docteur Crevaux chez les Guarounos, Notes du voyageur, communiqués par M. E. Lejanne », *Le Tour du Monde*, 1882, 2<sup>e</sup> semestre, p. 193

<sup>26</sup> À San Fernando, les voyageurs cherchent des corps des Indiens enterrés, « si nous pouvions nous procurer leurs restes nous aurions faits une bonne journée ». À Atures, ils cherchent des charniers d'Indiens pour se « procurer quelques crânes ». Voir J. Crevaux et E. Lejanne, « Voyage », *op. cit.*, p. 298 et 306.

<sup>27</sup> Voir résumé des voyages de Jules Crevaux dans Michel Bertrand, « Du rêve doré à l'enfer vert : l'invention contemporaine de l'espace amazonien », p. 139-166. Dans M. Bertrand et L. Vidal, *A la redécouverte des Amériques. Les Voyageurs européens au siècle des indépendances*, Toulouse, PUM, 2002.

<p style="text-align: center;"><b>Eugène Lejanne</b> (1848-1932)<sup>28</sup> Pharmacien de la marine</p>			
Date et type du voyage Pays visités	Éléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p style="text-align: center;"><b>1880-1882</b></p> <p>Expédition scientifique en Colombie et au Vénézuela</p> <p>-La Magdalena sur un vapeur -Le Guaviare Vénézuela -L'Orénoque<sup>29</sup> -San Fernando de Atapabo, ancienne mission jésuite citée par Humboldt qui devient un centre d'exploitation de caoutchouc.</p> <p>Sept-1880, Apatou se fait mordre par un caïman, épisode dessiné par Édouard Riou.</p>	<p>Eugène est né en Bretagne en 1848. Il débute ses études de pharmacie en 1867, à l'Ecole Naval de Brest où il rencontre Jules Crevaux. Il réalise sa thèse de pharmacie à la Faculté de Paris sur les curares (plante sud-américaine). Tous les deux participent à la défense de Paris pendant la guerre de 1870. En 1880, Jules Crevaux convainc Eugène Lejanne de partir à la recherche des sources de l'Orénoque. Eugène Lejanne s'intéresse à la botanique, aux arbres de Quinquinas, les chinchonas, et à la fabrication du curiare. Il réalise la plupart des croquis.</p>	<p>Plusieurs dessins de Riou d'après les croquis d'Eugène Lejanne apparaissent dans le <i>Tour du Monde</i>, dont :</p> <p>-<i>Types de Honda</i>, J. Crevaux et E. Lejanne, « Voyage d'exploration », <i>op. cit.</i>, 1882, p. 235 -<i>Première attaque</i>, (crocodile), Ibidem, p. 257. -<i>Famille du capitaine</i>, Ibidem, p. 315.</p> <p>Le récit d'Eugène Lejanne comporte aussi plusieurs dessins d'Indiens d'Édouard Riou et d'après photographies, dont :</p> <p>-<i>Guarounos</i>, E. Lejanne, « Une excursion », <i>op. cit.</i>, p. 201 -<i>un Guarouno</i>, E. Lejanne, « Une excursion », <i>op. cit.</i>, p. 208.</p>	<p>1. E. Lejanne, <i>Voyage à la Nouvelle Grenade</i>, Brest, 1883.</p> <p>2. E. Lejanne, <i>Voyages dans l'Amérique du sud</i>, Paris, Hachette, 1883.</p> <p>3. E. Lejanne et Dr. Crevaux « Voyage d'exploration à travers La Nouvelle-Grenade et le Venezuela », <i>Le Tour du monde</i>, Paris, 1882, 1<sup>er</sup> semestre, p. 225-320.</p> <p>4. E. Lejanne, « Une excursion du Docteur Crevaux chez les Guarounos » <i>Le Tour du Monde</i>, Paris, 1882, 2<sup>e</sup> semestre, p. 193- 208. (Il s'agit des notes communiquées par Jules Crevaux. Lejanne intègre une courte biographie <i>post mortem</i> de son ami.)</p>

<sup>28</sup> Louis Irissou, « L'Explorateur Le Janne, pharmacien de la Marine (1848-1932) », *Revue d'histoire de la Pharmacie*, vol. 36, n° 122, 1948, p. 400-404.

<sup>29</sup> Au village de Guarounos, leur collègue Morin dispose d'un appareil photo. Jules Crevaux négocie avec les Guarounos pour se laisser faire des portraits. « Il n'est pas facile de leur faire entendre ce qu'on désire d'eux. Crevaux leur montre des photographies qui leur font ouvrir les grands yeux. Quelques cadeaux les décident tout à fait ». Ensuite, « Crevaux ne s'occupe plus que d'obtenir des moulages ». Ils rapportent 52 crânes. Voir E. Lejanne, « Une excursion », *op. cit.*, p. 205 et 208.

<b>Ernest Michel</b> Voyageur Indépendant 1837-1896			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1883</b> Voyage indépendant Guayaquil <sup>30</sup> Panamá Mexique	<p>Né à Nice en 1837. Il fait ses études de droit à Turin où il rencontre Don Bosco. Devient avocat au barreau de Nice avant de partir faire le tour du monde. En 1875, il participe à la fondation d'une communauté salésienne à Nice et développe d'autres établissements salésiens. Pendant son séjour à Panamá et en Équateur, il est souvent accueilli dans des établissements religieux.</p> <p>Il est camérier secret du Pape Léon XII ainsi que membre de la Société de Géographie de Lyon et de Paris.</p>	<p>Ernest Michel intègre des photogravures de Gauthier Saint-Elme dans son récit sur le Panamá et l'Équateur, dont :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Chimborazo</i>, E. Michel, <i>À travers, op. cit.</i>, p. 2</li> <li>- <i>Hacienda del Melagro</i>, Ibidem, p. 7.</li> <li>- <i>Hacienda a Jaguachi</i>, Ibidem, p. 9.</li> <li>- Panamá, <i>Maison des employés du canal</i>, Ibidem, p.15.</li> <li>- Panamá, <i>Travaux du Canal</i>, Ibidem, p. 21.</li> </ul>	<p>1. E. Michel, <i>À travers l'Hémisphère sud ou mon second voyage autour du monde, Portugal, Sénégal, Brésil, Uruguay, République Argentine, Chili, Pérou</i>, Paris, Librairie Victor Palmé, vol. I, 1887.</p> <p>2. E. Michel, <i>À travers l'Hémisphère sud ou mon second voyage autour du monde, Équateur, Panamá, Antilles, Mexique, Iles Sandwich, Nouvelle-Zélande, Tasmanie, Australie</i>, Paris, Librairie Victor Palmé, 1888, vol. II, 446 p.</p> <p>3. E. Michel, <i>Le tour du monde en 240 jours, Canada, Etats-Unis, Japon, Chine, Hindoustan</i>, Nice, Imprimerie et librairie du patronage de Saint-Pierre, 1882, vol. II.</p>

<sup>30</sup> A Guayaquil Ernest Michel est reçu dans la mission du Père Lafay, de l'ordre lazariste. Il visite aussi l'hôpital charitable des Sœurs de la Charité et le pensionnat des Sœurs des Sacrés Cœurs de Jésus. Voir, E. Michel, *À travers, op. cit.*, p. 4-5.

<b>Auguste Ernest Morisot</b> Artiste peintre 1857-1951			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1886-1887</b>  Mission du Ministère de l'Instruction Publique dirigée par Jean Chaffanjon  Pays visités : Guadeloupe Martinique Vénézuéla  Exploration : -remonte l'Orénoque	Auguste Morisot est né à Seurre, dans la région de Bourgogne, en 1857. Son père, maître d'hôtel, meurt quand il est encore jeune. Il part très tôt avec son frère gagner sa vie à Paris dans l'industrie de la soie. En 1880, alors qu'il a 23 ans, il intègre l'Ecole de Beaux-Arts de Lyon où il se lie d'amitié avec Henry Page, fils du grand industriel de la soie. Il rencontre sa sœur, Pauline, mais étant d'un milieu social différent, ils doivent garder leur relation secrète. L'expédition de Jean Chaffanjon se présente comme l'opportunité d'acquérir honneurs et reconnaissance. En 1886, il accepte d'être le dessinateur de l'exploration sans demander aucune rémunération. L'objectif de cette expédition : atteindre les sources inconnues du fleuve Orénoque. <sup>31</sup> Au retour à Paris il se marie avec Pauline Page puis devient professeur de l'Ecole de Beaux-Arts de Lyon en 1895.	Plusieurs aquarelles, dessins et croquis au crayon sont réalisés par cet artiste talentueux. La plupart des portraits des habitants, sont conservés par la Fondation Cisneros, dont:  - <i>Indio Caribe</i> , graffite sur papier beige, mai 1886, - <i>Leopoldo Liccioni</i> , crayon conté sur papier, mai 1886, - <i>Siesta de Leopoldo Liccioni en la Aurora</i> , crayon sur papier, Mai 1886, - <i>India tejiendo</i> , Graphite sur papier, nov 1886, - <i>Nicacio Tumaki, Indio Baniva</i> , graphite et encre sur papier. San Fernando de Atapabo, Octobre 1886.	1. A. Morisot, <i>Diario de Auguste Morisot, 1886-1887</i> , (Traduction de Julieta Fombona et David Nevett), Bogotá, Editorial Planeta, 2002. 508 p.  2. P. Phelps de Cisneros et A. García Castro, <i>Auguste Morisot, un pintor en el Orinoco 1886-1887</i> , Bogotá, Editorial Planeta, 2002.

<sup>31</sup> A. Garcia Castro, préface de Julieta Fombona et David Nevett (traducteurs), *Diario de Auguste Morisot, 1886-1887*, Bogotá, Editorial Planeta, 2002, p.17-29.

<p style="text-align: center;"><b>Elisée Reclus</b> géographe-anarchiste 1830-1905</p>			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1855-1857</b></p> <p>Voyage indépendant en vue d'une installation</p> <p>Exploitation agricole a Riohacha, dans la Sierra Nevada, en Colombie.</p>	<p>Elisée Reclus est né à Sainte-Foy, une petite ville de la Dordogne. Il est le quatrième enfant d'un pasteur calviniste, dont la famille avait été persécutée et d'une mère devenue institutrice.</p> <p>En 1843 Elisée Reclus part en Allemagne avec son frère Elie, puis devient étudiant en théologie à la faculté de Montauban. En 1850, il suit les cours de géographie de Ritter à l'Université de Berlin. Il devient anarchiste, participe à la Commune et doit s'exiler à Londres en 1852, puis en Irlande. En 1853, il part à la Nouvelle Orléans, devient portefaix puis percepteur. Déçu de l'Amérique, il décide de partir s'installer en Colombie. En 1855, la Sierra Nevada, qu'il connaît par Humboldt, devient sa nouvelle terre promise. Découragé par les difficultés du projet agricole, il rentre en France en 1877.</p>	<p>Pas d'illustrations.</p> <p>Il commente l'Atlas des Etats-Unis de Colombie, gravé à Paris par Erhard dont les tracés avaient été réalisés par Augustin Codazzi entre 1850-1855<sup>32</sup>.</p> <p>Par ses conseils, il influence la première production cartographique colombienne. Il correspond notamment avec Vergara.<sup>33</sup></p>	<p>1. E. Reclus, <i>Voyage à la Sierra Nevada de Sainte Marthe. Paysages de la nature tropicale</i>, Paris, Hachette, 1861.</p> <p>2. E. Reclus, <i>Nouvelle Géographie Universelle. La Terre et les Hommes</i>, Paris, Hachette, 1875 -1894, 18 volumes.</p> <p>3. E. Reclus, <i>Colombia</i>, 1893. (Une partie de la <i>Nouvelle Géographie Universelle</i> traduite en espagnole par le géographe colombien Francisco Vergara.)</p> <p>4. E. Reclus, « Atlas de la Colombie », <i>Bulletin de la Société de Géographie</i>, Août, 1866, p. 140-146, dans les <i>Guides Joanne</i>, ancêtres des <i>Guides Bleus</i>, premiers guides de voyages.</p> <p>5. E. Reclus, « Les Républiques de l'Amérique du Sud », <i>La Revue des Deux Mondes</i>, vol. 65, 15 oct. 1866, p. 953-980. (sans images)</p>

<sup>32</sup> E. Reclus, « Atlas de la Colombie », dans *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, Arthus Bertrand, Libraire de la Société, Cinquième Série, Tome Douzième, Année 1866, juillet-Décembre, p. 140-144. Etude réalisée pour le président colombien Tomas Mosquera.

<sup>33</sup> Le premier Atlas sur la Colombie, avec 21 cartes historiques d'après Augustin Codazzi, est publié en 1889. La carte de la géographie d'Antioquia est réalisée par le médecin Manuel Uribe Angel et publiée à Paris en 1885. Les lithographies de W. Grève sont réalisées à Berlin et représentent un coût considérable pour l'auteur. Voir M. Uribe Angel, *Geografia general y compendio histórico del estado de Antioquia*, Paris, Victor Goupy et Jourdan, 1885. Extrait de Juan Camilo Escobar Villegas, "Las élites de la ciudad de Medellín, una visión de conjunto, 1850-1920", *Anuario Colombiano de Historia social y cultura*, n° 31, 2004, p. 220.

<b>Armand Reclus</b> Ingénieur 1843-1927			
Date et type du voyage Pays visités	Éléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1876-1878</b>  Voyage dans la perspective du percement du canal de Panamá.</p> <p>1877  - Panamá<sup>34</sup></p> <p>1882  - Armand Reclus démissionne du poste d'Agent supérieure à L'Isthme de Panamá sous l'autorité de Lesseps</p> <p>1879  - le projet Wyse-Reclus est confié à Ferdinand de Lesseps</p>	<p>Armand Reclus est né à Orthez en 1843. Il est le petit frère d'Elisée Reclus. Après ses études d'ingénieur et son obtention du grade d'officier de la Marine, il s'associe avec Lucien Bonaparte-Wyse pour explorer l'Isthme de Panamá.</p> <p>Il séjourne en 1877 et dresse des cartes pour le futur projet du canal. Il défend le projet du canal de Panamá devant le Congrès International de Géographie de Paris et obtient son adoption.</p>	<p>Son récit <i>Panamá et Darien</i> comporte 60 gravures avec des signatures illisibles, dont 4 portraits :</p> <p>-<i>Mulâtre, Mulâtresse, Indienne, Zambo, Zamba, Chola</i>, dans A. Reclus, <i>Panamá ... op. cit.</i> p. 121-123.</p> <p>-<i>Blanchisseuses de Chorrillo</i>, Ibidem, p. 81</p> <p>-<i>Coiffure d'un riche Dariénite</i>, Ibidem, p. 135</p> <p>-<i>Dariénite portant son enfant</i>, Ibidem, p. 131</p> <p>-<i>Caucheros</i>, Ibidem, p. 171.</p> <p>-<i>Mon cabinet de travail</i>, Ibidem, p. 263</p> <p>Des gravures plus fines apparaissent dans la version espagnole de son récit, dont:</p> <p>-<i>Las Lavanderas del Chorrillo, en Panamá</i>, gravure 16 x 24 cm, noir et blanc. Voir A. Reclus, <i>Exploraciones</i>, <i>op. cit.</i> p. 31.</p> <p>-<i>Paseo alrededor de Colon</i>, gravure 16x24 cm, noir et blanc (porteuse torse nu) Ibidem, p. 15.</p>	<p>1. A. Reclus et L. N. Bonaparte-Wyse, <i>A travers l'isthme de Panamá</i>, Paris, A. Quantin, 1879</p> <p>2. A. Reclus, <i>Panamá et Darién, voyages d'exploration (1876-1878)</i>, Paris, Librairie Hachette, 1881 (avec 60 gravures et 4 cartes).</p> <p>3. A. Reclus, <i>Exploraciones a los Istmos de Panamá y Darién en 1876, 1877 y 1878</i>, Madrid, Juan Vidal, 1881, (La traduction en espagnol contient des gravures).</p>

<sup>34</sup> Armand Reclus essaie de donner une meilleure image de Panamá : « L'Isthme de Panamá, lui, n'avait que sa mensongère réputation d'insalubrité terrible ; on disait, on dit encore, que sous chaque traverse du chemin de fer de Colon à Panamá dort un terrassier chinois, mort de fièvre. Cette voie sur cadavres, c'était tout ce que méritait cette vallée de l'Amérique centrale » Voir A. Reclus, *Panamá et Darién, voyages d'exploration*, Paris, Librairie Hachette, 1881, p. 6.



Léontine Pérignon Roncayolo			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1876-1892</b></p> <p>Accompagne son mari au Venezuela</p> <p>Villes visitées :</p> <p>Puerto Cabello Maracaibo Mérida Caracas Táchira</p>	<p>La biographie de cette voyageuse écrivaine reste aussi à faire. On connaît sa vie depuis son départ au Venezuela en 1876, en compagnie de son mari et sa fille. Ce dernier est chargé du développement des chemins de fer dans le pays. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, elle transmet peu de détails sur la vie quotidienne des femmes. En revanche elle s'intéresse de près aux voies de communication et à la politique locale :</p> <p>« Depuis le jour où, grâce au génie de Don Simon Bolivar, le Venezuela est devenu indépendant, il a été le théâtre de biens de révolutions »<sup>35</sup>.</p>	<p>Léontine Roncayolo incorpore 32 photogravures dont certaines de J. Vitou, graveur qui travaille souvent avec l'illustrateur M. A. Midy et le peintre Théophile Adolphe.</p> <p>La photographie qui comporte des porteuses noires s'appelle : <i>Martiniquaises travaillant au transport du charbon</i>, p. 33.</p>	<p>1. L. Pérignon Roncayolo, <i>Au Venezuela, 1876-1892</i> : <i>Souvenirs</i>, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1894, 208 p. (avec 32 photogravures)</p>

<sup>35</sup> L. Pérignon Roncayolo, *Au Venezuela, op. cit.*, p. 30.

<b>Docteur Charles Saffray</b> 1833-1890 Médecin-botaniste			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1869-1870</b> Voyage indépendant et Scientifique  Pérple en Colombie : -Cartagena -Mompox -Rio Naré -San Cristobal -Medellin -Rio Verde -Choco -Popayan -Cartago -Roldanillo -Cali -Rio Dagua -Buenaventura -Océan Pacifique - Panamá	Charles Saffray est né à Ploërmel dans le Morbihan, en 1833. Docteur en médecine, il a été secrétaire de la Société française d'Hygiène. Il publie plusieurs livres sur la médecine à Paris. Il s'intéresse aux plantes mais aussi aux indigènes. Les indiens chocoanos et les «bogas» (bateliers) du Fleuve Magdalena, concentrent son attention. L'écrivain colombien Alvaro Mutis souligne les qualités d'observation et la plume humble et détaillée de Charles Saffray <sup>36</sup> . Comme plusieurs voyageurs de son temps, il se montre également intéressé par les ressources ou « potentialités » économiques du pays.	Plusieurs gravures du <i>Voyage à la Nouvelle Grenade</i> sont illustrées par Alphonse de Neville et Charles Barbant <sup>37</sup> .  La plupart des gravures qui représentent des femmes grand-colombiennes revendiquent un croquis original provenant de Charles Saffray. Quelques unes de ces images sont étudiées dans cette thèse :  -Marchande d'herbes, « Voyage », <i>op. cit.</i> , 1873, 1 <sup>er</sup> semestre. p. 108. -Marchande de Marmites, Ibidem, p. 109 -Bal au Rio Verde, Ibidem, p. 117. -Habitation sur le Rio Verde, Ibidem, p. 116. -Napangas, Ibidem, p. 140.	1. C. Saffray, « Voyage à la Nouvelle Grenade, 1869 », <i>Le Tour du Monde</i> , Paris, 1872, 1 <sup>er</sup> et 2 <sup>e</sup> semestre, 1873 (Parut en trois livraisons)  2. C. Saffray, <i>Viaje a Nueva Granada</i> , (Traduction espagnole), <i>El mundo en la mano</i> , Montaner y Simón, Barcelona, 1876.  3. C. Saffray, <i>Doctor Saffray Viaja a Nueva Granada</i> . BCC. Bogotá, 1948. (Traduction espagnole de R. Pardo). (sans les images). 4. C. Saffray, <i>Voyage à la Nouvelle Grenade</i> , Paris, Phébus, 1990. (avec préface d'Alvaro Mutis) 5. C. Saffray, <i>La Médecine à la Maison</i> , Paris, Librairie Hachette, 1880. 6. C. Saffray, <i>Les Moyens de vivre Longtemps, principes d'hygiène (santé, moralité, bien-être, longévité)</i> , Paris, Librairie Hachette, 1878 (178 pages) 7. C. Saffray, <i>Eléments Usuels des Sciences Physiques et Naturelles, cours élémentaire, leçons des choses</i> , Paris, Hachette, 1882.

<sup>36</sup> Préface d'Alvaro Mutis, dans Charles Saffray, *Voyage à la Nouvelle Grenade. Un voyageur Français découvre le monde Indien, 1869-1870*, Paris, Éditions Phébus, 1990, p. 12.

<sup>37</sup> Charles Barbant, expose régulièrement au Salon de Paris (1869 –1884) et illustre *Les Indes Noires*, de Jules Verne, chez l'imprimeur Hetzel, (1874 à 1877).

Marie Saint Gauthier Sœur de Charité			
Date et type du voyage Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1890-1892</b> Voyage ou mission religieuse  Vénézuëla -Puerto Cabello Colombie -Barranquilla -Fleuve Magdalena <sup>38</sup> -La Gloria -Honda -Bogotá -Chiquinquira -Medellin -Envigado	<p>Sœur missionnaire qui visite les établissements des Sœurs de la Charité en Colombie en compagnie d'autres sœurs. Elle fait partie des voyageurs qui empruntent le bateau à vapeur sur le Fleuve Magdalena.</p> <p>Très sensible aux malheurs d'autrui, elle décrit les situations qu'elle trouve humainement difficiles : « <i>Que je plains nos pauvres noirs qui ont transporté sur leurs épaules quatre ou cinq cents caisses, au moment de la plus grande chaleur ! (...) Ces braves gens font leur travail avec une gaieté charmante et semblent ne pas se trouver malheureux</i> ».</p> <p>À la Gloria, elle rencontre une petite Indienne, future domestique : « <i>Elle peut avoir une douzaine d'années. On l'habille de neuf pour qu'elle produise meilleur effet. Sœur Denise, après lui avoir donné le chapelet, essaya de lui faire faire le signe de la Croix et réciter le Pater. On a dû commencer à le lui apprendre, car elle achève quelques mots toute seule.</i> » (.. .) « <i>Pauvre petite créature sans parents et de chétive complexion, que va-t-elle devenir ? Ah ! si du moins elle connaissait le bon Dieu !</i> » Voir, M. Saint Gauthier, <i>Voyage</i>, op. cit., p. 39.</p>	<p>Le <i>Voyage en Colombie</i> contient trois photographies en noir et blanc :</p> <p>-La <i>Fortification du port de Carthagène</i>, p. 229.</p> <p>-Le <i>Chemin pavé de Honda à Bogotá</i>, p. 171.</p> <p>-La <i>Cathédral de Bogotá</i>, p. 1.</p>	<p>M. Saint-Gauthier, <i>Voyage en Colombie de Sœur Marie Saint-Gautier, assistante des sœurs de Charité de la Présentation de la Sainte Vierge, de novembre 1890 à janvier 1892</i>, Paris, imp. de Bardot-Berruer, 1893, 246 pages.</p>

## Charles Weiner

<sup>38</sup> Sœur Marie s'intéresse aussi à la faune et transmet de données précises sur les fameux caïmans : « Nous commençons à voir des caïmans : deux sont assez près pour nous permettre de les distinguer. Ils n'ont guère qu'un mètre de long, quelques-uns atteignent jusqu'à cinq mètres » Voir M. Saint Gauthier, *Voyage*, op. cit., p. 38.

Diplomate géographe 1851-1913			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1875-1877</b> Mission du Ministère de l'Instruction Publique au : -Brésil -Pérou -Bolivie  <b>1879</b> <sup>39</sup> Vice-consul de Guayaquil <sup>40</sup> <b>1883</b> Consul du Chili <b>1889</b> Consul du Mexique <b>1890</b> Consul de Bolivie <b>1895</b> Mission d'étude dans toute l'Amérique Latine <sup>41</sup>	<p>Charles Wiener est né à Vienne en 1851. Il poursuit ses études à Paris puis entre à l'École Normal de Cluny. Il réalise sa thèse de Doctorat sur les institutions des Incas, dirigée probablement par le diplomate américaniste, Léonce Angrand<sup>42</sup>. En 1875, il propose au Ministère de l'Instruction Publique une mission ethnographique et archéologique au Pérou et au Brésil qui est acceptée et financée par l'État.</p> <p>A son retour à Paris, il présente ses collections archéologiques à l'exposition universelle de 1878, qui a lieu au Palais de l'Industrie<sup>43</sup>. Le matériel collecté par Édouard André et Jules Crevaux, entre autres, fait partie des pièces exposées. Il donne des conférences à la Société de Géographie à l'aide des projections photographiques sur plaques de verre grâce à la technique projectionniste mise en place par de Jules Molténi.</p>	<p>Compile les photographies de Marc Ferrez dont : -<i>Indienne Toba du Brésil</i>, vers 1876.<sup>44</sup></p> <p>Son récit publié dans <i>Le Tour du Monde</i> en 1883 se sert de ses propres photographies et croquis. Plusieurs artistes participent dans l'illustration:</p> <p>-<i>Quai de Guayaquil</i>, dessin de D. Lancelot d'après photo. P. 213 -<i>Bazar à Guayaquil</i>, dessin d'E. Ronjat, d'après photo. - <i>Façade de la Cathédral de Guayaquil</i>, dessin de Barclay d'après photo. P. 216</p>	<p>1. C. Weiner, "Amazone et cordillères 1879-1882", <i>Le Tour du Monde</i>, 1883, 2<sup>e</sup> semestre, p. 209-223, 225-240, 241-304.</p> <p>2. C. Weiner, <i>Voyage au Pérou et en Bolivie, 1875-1877</i>, Paris, Ginkgo éditeur, 2010. {1880} (Récit suivi d'études archéologiques et ethnographiques sur l'écriture et les langues des Indiens)</p>

<sup>39</sup> Charles Weiner débute son récit en indiquant ses objectifs : « *La France industrielle et commerciale cherche des marchés nouveaux* ». Voir Weiner, « Amazone », *op. cit.*, p. 209.

<sup>40</sup> « *Il n'existe à Guayaquil ni musée, ni école d'enseignement supérieur ; on y n'y connaît ni le grand art des siècles passés, ni le mouvement artistique de nos jours* », Ibidem p. 214

<sup>41</sup> J.-G. Kirchheimer, *Voyageur francophones en Amérique hispanique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987, p.193-194.

<sup>42</sup> Voir P. Riviale, introduction dans C. Weiner, *Voyage au Pérou et en Bolivie (1875-1877)*, Paris, Ginkgo éditeur, 2010, p. 8.

<sup>43</sup> Le doute existe sur le nombre exact des céramiques et autres pièces rapportées par Charles Weiner du premier voyage. De manière inexpliquée, 2500 pièces sont répertoriées en 1877 puis 4000 en 1879. Voir P. Riviale, dans, C. Weiner, *Voyage, op. cit.*, p. 14.

<sup>44</sup> P. Fournier et L. Gervereau, *Regards sur le Monde, Trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*, Paris, Somogy Editions, 2000, image n° 111- 113.

<p style="text-align: center;"><b>Jean-Alexis de Gabriac</b> Musicien et diplomate 1811- ?</p>			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<p><b>1854 et 1860</b></p> <p>Alexis de Gabriac est Ministre plénipotentiaire de France à Mexico<sup>45</sup></p> <p><b>1866</b></p> <p>Voyage en Colombie</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Martinique</li> <li>Nouvelle grenade</li> <li>-Sainte Marthe<sup>46</sup></li> <li>-Barranquilla</li> <li>-Fleuve Magdalena</li> <li>-Honda</li> <li>-Guaduas</li> <li>-Bogotá<sup>47</sup></li> <li>-Salto de Tequendama</li> <li>-Passage du Quindio</li> </ul>	<p>Sa carrière diplomatique débute en tant que Premier Secrétaire par intérim à Constantinople, entre 1849-1851.</p> <p>Son voyage en Colombie se fait moins en tant que diplomate, qu'en tant que voyageur et musicien amateur. Il note les airs de musiques indiennes qu'il entend. A Bogotá, il est présenté au général Mosquera qui lui donne des lettres de recommandation pour la suite de son voyage.<sup>48</sup> Visite le Salto de Tequendama « dont M. de Humboldt parle dans ces ouvrages ». <sup>49</sup>Il joue parfois son violon en voyage.</p>	<p>Son récit contient 21 gravures sur bois de M. Parent dont certaines proviennent des croquis réalisés par l'ami d'Alexis de Gabriac, le vicomte Blin de Bourdon.</p> <p>Parmi les gravures les plus intéressantes de M. Parent :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Bords de la Magdalena</i>, dessin de M. Parent et croquis de Bourdon p. 22</li> <li>-<i>Une batouque de chollos grenadiens</i> p. 74</li> <li>-<i>Scène de nuit dans une cabane de Chollos</i> p. 92</li> </ul>	<p>C<sup>te</sup> de Gabriac, <i>Promenade a travers l'Amérique du Sud: Nouvelle-Grenade, Équateur, Pérou, Brésil</i>, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868.</p> <p>-Ce voyage contient 21 gravures sur bois et 2 cartes géographiques.</p>

<sup>45</sup> Voir Anne Juliette Chaudieu, *Le Ministère de Jean Alexis de Gabriac*, Mémoire de DEA, Université de Paris-X, Nanterre, 2002, p. 7.

<sup>46</sup> Les impressions d'Alexis de Gabriac sur la ville de Sainte-Marthe son peu flatteuses. « Cette misérable ville est l'endroit le plus affreux que l'on puisse imaginer. Les quelques maisons qui s'y trouvaient jadis ont été détruites par la révolution et le siège de 1860; aujourd'hui il n'y reste que des ruines, c'est d'un aspect navrant » Voir A. de Gabriac, *Promenade*, op. cit. p. 12.

<sup>47</sup> Les premières impressions de Bogotá du compte de Gabriac : « une petite ville de 25 000 habitants, bâtie en terrain plat et dont l'aspect général est celui de grand village ». Voir A. de Gabriac, *Promenade*, op. cit., p. 46.

<sup>48</sup> En parlant du général Mosquera, Alexis de Gabriac soutient, qu'il « convient parfaitement aux Grenadiens qui l'estiment et le craignent beaucoup, car il ne se gêne pas pour faire fusiller sur-le-champ, sous prétexte de conserver les institutions républicaines, tous ceux qui essayent de renverser son gouvernement ». Voir A. de Gabriac, *Promenade*, op. cit., p. 57.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 59.

<b>Jenny de Talleney</b> 1855-1884 écrivaine-voyageuse			
Date et type du voyage. Pays visités	Eléments de Biographie	Peintures-illustrations	Publications
<b>1878-1891</b> Voyage en famille avec la délégation diplomatique de son père puis de son mari.  Venezuela -Caracas -Puerto-Cabello -Valencia -Maracay	Fille du Consul Général de France, Henry de Talleney. Elle se marie pendant son séjour à Ernest von Bruyssel, ministre belge au Vénézuéla. Pendant son séjour de 3 ans, elle réalise des courtes expéditions dans le Vénézuéla. En tant que naturaliste amateur, elle herborise, classifie et récolter des insectes. Aventurière intrépide pour son époque, Jenny de Talleney est souvent consciente de son excentricité. <sup>50</sup>  Dans les années 1880, peu de femmes écrivent des récits. Les rares écrivaines voyageuses, publient sous le nom du mari. Madame de Ujfalvy-Bourdon, qui publie en 1883, <i>Voyage d'une Parisienne dans l'Himalaya occidental</i> , signe son récit en ajoutant la profession du mari, <i>Officier d'Académie</i> . <sup>51</sup>	Ses <i>Souvenirs</i> comportent des photogravures de Saint-Elme Gautier :  - <i>La rade de la Guayra</i> , gravures de Sainte-Elme Gauthier, p. 1. - <i>Notre Campement à la Cumbre</i> P. 204  Saint-Elme Gautier est un élève de Jean-Léon Gérôme. Il expose au Salon de Paris en 1870 et 1876. Peintre orientaliste, il réalise plusieurs tableaux à l'huile des femmes de son époque, mais il est surtout connu comme illustrateur.  Exemple, <i>Jeune femme alanguie</i> , tableau à l'huile, collection particulière.	1. Jenny de Talleney, <i>Souvenirs de Venezuela, Notes de voyage</i> , Paris, Plon, 1884, 325 p.  2. Jenny de Talleney, René L.F. Durand (Trad.) <i>Recuerdos de Venezuela</i> , Caracas, Fundación de promoción cultural de Venezuela, 1989.

<sup>50</sup> En excursion au Pont du Diable au Vénézuéla, au moment d'escalader un ravin profond près du fleuve San Estéban, la voyageuse fait part des réprobations que certains membres de l'excursion lui adressent, du fait qu'elle était une femme. Voir J. de Talleney, *Souvenirs*, op. cit., p. 195-196.

<sup>51</sup> Voir la revue *Le Tour du monde*, année 1883, 1<sup>er</sup> semestre, p. 209.